

Petru Ursache

MIC TRATAT DE ESTETICĂ TEOLOGICĂ

EIKON

Ilustrații copertă şi interior de Ştefan Arteni
Imagine coperta I:
Ştefan Arteni – *Bunavestire*, ulei pe pânză, 61.0 x 55.9 cm, nedatat
Imagine coperta IV:
Ştefan Arteni – *Portretul lui Petru Ursache*, compoziție digitală

POARTA CĂRȚII*

Aş fi apelat la semnul/cuvîntul *uşă* pentru formularea titlului şi a cuprinsului acestei cărți, în pas cu versetul noutestamentar: „Stau la uşa ta şi bat". *Uşa* arată un loc de taină şi de speranță, de aşteptare emoțională, ca *cineva* ales şi vrednic să apese pe clanță iar lumina cea adevărată să se reverse biruitoare în toate cotloanele întunecate ale bietei ființe omeneşti. Dar nici o putere din lume şi nici vreo carte scrisă de mîna omului nu are asemenea har întemeietor, decît Logosul divin în rostirea lui cea dintîi, care este, în fond şi cea de pe urmă. „Lumina" pe care ne-o aduce o carte silabisită, chiar citită, trebuie înțeleasă ca o mîngîiere în existența noastră pămîntească, de azi şi de mîine.

S-a zis doar „poarta cărții", pentru că înțelesul pare mai accesibil, mai la îndemîna omului din imediată apropiere, care abia încearcă să deprindă regulile aspre şi întăritoare ale adevărului de credință. *Poarta* este pentru cei „mulți chemați", *uşa* pentru „puțini aleşi". Urmează trierea, alegerea grîului de neghină. Aşadar, încă există o speranță, iar în vremurile noastre, de grele încercări, postmoderne şi postumane, *poarta*, în înțelesul presupus aici, se arată asemenea cu lumina care „luminează în întuneric".

Mărturisesc, mi- a fost gîndul şi la cuminţenia pisarului din vechime, acela care înţelegea să denumească „poarta cărţii" pentru ceea ce noi obişnuim să spunem *introducere, prefaţă, cuvînt înainte* ori *către cititori*. Era, pe timpuri, o alegere plină de răspundere pentru cel care cuteza să împărtăşească şi altora din mica lui experienţă de viaţă închinată meditaţiei la lucrurile şi la faptele omeneşti, acelea plăcute Ziditorului lumii văzutelor şi nevăzutelor. Aşa că citim în chip de „poarta cărţii", la începutul unui Triod cu data 25 februarie 1789, din păcate, anul unor mari violenţe şi însîngerări europene: „Aceasta iaste poarta cărţii aceştiia, şi o am lăsat- o pre ia deschisă, ca ori cine ar vrea ca să intre print- însa să- i fie slobod şi lesne de călătorit cu cetirea, mergînd înlăuntrul eii va afla mari şi neştiute lucruri, pre care lucruri puţini din oameni le ştiu şi sunt pre de folos. Însă de le va ceti cineva cu luare aminte, fiindcă sunt preaînalte şi cu anevoie de înţăles." (Cf. *Însemnări* de pe manuscrise şi cărţi vechi din Ţara Moldovei. *Un corpus* editat I. Caproşu şi E. Chiaburu. Volumul II – 1751 – 1795. Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2008, p. 476).

Cartea este o grădină plină cu flori-cuvinte bogate în arome şi înţelesuri înalte. Bucuria şi încîntarea îl aşteaptă pe acela care o deschide sau o descrie după puterea minţii sale. Pasajul citat se repetă întocmai, la începutul unui Minei de la 1791, continuîndu-se astfel: „Obiceai au toţi grădinarii cei prea iscusiţi cînd înfloresc în grădinile sale ceale împărăteşti fl(o)ri, ei întru întîi dată culeg, fac mănunche şi le duc la stăpînii lor, apoi la priiatenii lor cei preaiubiţi, ca văzîndu-le să le mirosască şi multă dulceaţă să priimească şi ochilor vesălie să le pricinuiască, la cei ce vor vrea să le mirosască. Pentru ca nu numai ei adică grădinarii, singurii mirosindu- le şi mireazma priimindu-le, ci şi preaiubiţii săi să-i

împărtăşească, ca inimile să-şi îndulcească. Drept aceaia, fiind şi eu ca unul dintre acei ce iubesc flori…” (Sursa citată, p. 495). Se fac aluzii, în mod evident, la grădina raiului, imagine model pentru credincioşii de pe pămînt, în raport cu care îşi cultivă sufletul, țarina şi scrierea. Poate de aceea grădinarul de la curțile împărăteşti din basme şi pisarul cancelariilor domneşti treceau drept personaje privilegiate. Ei alegeau grîul de neghină, în culoare, miros, auz şi cuvînt, adică încercau să găsească suport pentru dezvoltarea părții bune din om. Acest fapt ar trebui să dea serios de gîndire lumii contemporane căzută în stăpînirea unor prea îngrijorătoare orgolii necugetate, lesne stricătoare de pace sufletească şi de înțelegere între semeni.

Aibă alții grija spinilor şi a mărăcinilor. Acolo să-şi găsească sălaş răul cel mare în chip de şarpe cu limba despicată.

P. U.

* La ediția a doua

CUVÎNT ÎNAINTE*

Estetica teologică are toate şansele să fie considerată disciplină „de graniță" şi, totodată, de sine stătătoare. Sub acest statut ambivalent am înțeles s-o înfățişăm studenților de la secțiile mixte (Teologie-Litere) ale Facultății de Teologie – Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi. Ea îşi însuşeşte metode de lucru, concepte, noțiuni, din domenii preexistente, pentru valorizarea optimă a materiei sensibile, mai precis *arta sacră*, adjudecată pentru cercetare. *Estetica generală*, de pildă, îi împrumută termeni consacrați ca *artă, artist, creator, inspirație, geniu, sublim, poet, pictor*. De multe ori, ei capătă, în valorizarea artei religioase, înțelesuri noi. Artistul îşi împleteşte existența umană cu aceea a Bisericii; el este un teolog inspirat, care realizează opere frumoase. *Talentul* este sinonim cu *harul*; *inspirația* se apropie, ca sens, de *extaz* şi de cunoaştere mistică. Un asemenea micro-dicționar de termeni operativi îngăduie apropierea (şi nu identificarea) celor două tipuri de artă, *sacră* sau religioasă *cu arta laică*, ori apropierea între cele două tipuri de estetică pe care le vom avea în vedere pe tot parcursul: *estetica teologică* şi *estetica filosofică*.

* La prima ediție („Junimea", Iaşi, 1999)

Teoria generală aduce, în sprijinul *esteticii teologice,* o serie de elemente de gîndire şi de strategie a cercetării, destinate să-i asigure coordonatele unui discurs temeinic şi elevat:

a) o viziune proprie asupra realității divino-umane, *teandria,* şi un mod de cunoaştere corespunzător, *modul teandric;*

b) un supraconcept, *adevărul de credință,* care transformă înțelegerea omenească (limitată la speculația pozitivistă şi la existență pragmatică) în revelație. Adevărul de credință are operativitate strict teologică şi întemeiază un corelat în planul esteticii teologice, *frumosul de credință*. Se dovedeşte că arta sacră nu repetă principiile moralei teologice: ea se asociază cu predica, dar nu o mimează. Modalitatea de a fi a artei sacre este *forma sensibilă* şi are rolul (principal) de a deştepta emoții estetice;

c) o metodă specifică de cercetare denumită apofatică sau *teologie negativă.* Pe această cale se pătrunde, cu înțelegere sporită, în domeniul necuprins al *adevărului de credință* şi, respectiv, al *frumosului de credință,* făcînd transparentă omului lumea de taină a lui Dumnezeu. Metoda apofatică se află în raport de complementaritate cu *metoda catafatică* sau *teologia afirmativă,* ca mod de a multiplica drumurile de acces spre esența divină.

d) Teologia generală ajută estetica teologică să regîndească acele concepte, categorii şi noțiuni pe care le împrumută din alte domenii ale ştiinței, pentru adaptarea lor la noul domeniu de aplicație: *adevăr, existență, artă, frumos, suferință* (în tragedie), *auz, văz* (ca simțuri estetice). De asemenea, introduce concepte noi refuzate de estetica generală: *milă, frică, păcat,* valorificîndu-le în sprijinul *frumosului de credință*.

Am preferat titulatura *estetică teologică* şi nu *teologie estetică*, după modelul *teologiei morale* (aflat, deja, în tradiție), din două motive şi anume: ne-a interesat rezultatul întîlnirii cooperante dintre Teologie şi Estetică generală. Sînt discipline prestigioase şi pot determina, fie în parte, fie împreună, domenii subsumate de cercetare. Fenomenul este frecvent. Cei vechi nu făceau deosebire între *metafizică* şi *teologie*. Din cuprinsul acestora avea să se desprindă filosofia ca ştiință autonomă, împărțită şi ea, ulterior, în domenii specializate. Platon nu deosebea, terminologic vorbind, *metafizica* de *teologie*, şi una şi alta vizînd situarea realului în transcendență. Lui Aristotel i se datorează meritul de a fi despărțit *metafizica* de *fizică*, *logica* de *morală* şi de *poetică*. Şi teologia s-a diversificat, de la tratate cu înțeles general (Dionisie Pesudo-Areopagitul) la *confesiuni* şi *summae*, apoi la domenii de sine stătătoare: *dogmatica, omiletica, mistica, ascetica* etc. În al doilea rînd, noi venim din direcția filologiei şi a esteticii spre teologie. De pe aceste poziții ne-am permis să efectuăm transferul de informație dintr-o serie de materii, pe care le-am experimentat la catedră şi în scriere cîteva decenii, în altul mai puțin familiar nouă *teologia* (şi, respectiv, *arta sacră*). Aşadar, nu este o lucrare nici „de filolog", nici „de teolog". Ea tratează diverse arte religioase, după principiile acestora.

CAPITOLUL I
Moştenirea lui Platon

Tratatele de estetică generală ori de teorie a artei neglijează, de regulă, frumusețea divină şi speculația teologică. Constatarea este valabilă atât pentru timpurile mai vechi, cît şi pentru cele moderne. Încă din Antichitatea tîrzie, filosofia a început să se delimiteze de teologie. De aceea, frumosul a intrat în conştiința europeană asemenea lui Ianus *bifrons*: cu o față luminată de sacralitatea divină, aşa cum se cuvine celei mai importante invenții umane, arta, dar cu cealaltă spre raționalitatea agresivă şi arogantă. Lucrările de specialitate elaborate pînă în prezent sînt prea adesea scrise de pe poziții partizanale, individualiste, tendențioase şi, de aceea, lacunare, deformante. Excelează direcția pozitivistă şi laicizantă.

1. Aroganța filosofilor

Kant, ca să aducem în discuție un exemplu ilustru, face parte din această serie negativă, deşi unele aspecte ar pune în evidență contrariul. El arată (cu îndreptățire pînă la un punct) că *frica* este incompatibilă cu sentimentul religios: ea ucide credința, pe de o parte, iar pe de alta, gîndirea independentă; într-un cuvînt, denaturează fiorul religios şi, totodată, face

neproductivă sensibilitatea estetică. Există şi o *frică religioasă*, ca o chemare neliniştitoare. Ea se află în om şi în relațiile lui cu divinitatea, pregătind calea creaturii spre sublimitatea cerească. Acesta este sensul versetului evanghelic: „Cred, Doamne, ajută necredinței mele!" (Marcu, 9.24). Este aici, dacă ne reamintim pasajul, strigătul de disperare al unui părinte, înfricoşat de pierderea fiului; durerea face ca voința şi frumusețea morală să se transforme în experiență mistică autentică.

Judecata teleologică, de expresie kantiană, a fost de mai multe ori amendată de critica de specialitate sub pretext că autorul german ar fi dat curs elementelor de morală din perspectivă criticistă: cum este posibilă şi probată cunoaşterea lui Dumnezeu? Fireşte, nu un examen probatoriu urmăreşte cineva interesat de estetică teologică şi de frumusețea divină. Însuşi Kant consideră că Dumnezeu, nemurirea sufletului etc. sînt „obiecte de credință"[1)], aşa cum cerul înstelat şi legea morală reprezintă „obiecte contemplabile", ca oricare altele din sfera sublimului. Prin urmare, cerul, „legea morală", nemurirea sufletului sînt „obiecte" ce se supun judecății şi se adaugă bagajului nostru de cunoştințe, în ordine previzibilă. Filosoful nu a întrezărit posibila apropiere între *obiect de credință* şi *adevăr de credință* (ultimul, considerat concept fundamental în studiile teologice mai noi), pentru a face corelația necesară între *judecata teleologică* (prin definiție universală şi morală) şi *judecata estetică*, în mod natural particulară şi „finală".

Hegel a mers pe linia aceloraşi mutații raționalist-cauzale, inițiind un dublu demers în ideologia frumosului şi a artei. Punînd, cum se ştie, în serie triadică religia, arta şi filosofia, a pronosticat, mai mult sau mai puțin ferm, dispariția primelor două din orizontul spiritului. Nici pînă

astăzi nu s-a stins teoria perisabilității din conştiința lumii cultivate. Al VII-lea Congres Internațional de estetică din 1972, de la Bucureşti, s-a desfăşurat sub antetul semnificativ: *dispariția artei*. A separa arta de religie pentru a le pune în serie ierarhică şi în ordine dialectică a spiritului absolut este o poziție orgolioasă şi, în chip paradoxal, limitativă. Nietzsche a predicat şi dezvoltat nihilismul religios prin afirmații tulburătoare şi consternante. În primul rînd, a lansat teza şocantă, tipic protestantă şi eretică, despre istoricitatea misterului creştin fundamental şi, implicit, despre „moartea" lui Dumnezeu; în al doilea rînd, a mai susținut (ceea ce realitatea contrazice de la distanță) că religia creştină nu a însemnat un suport moral pentru artă, ci o neşansă a acesteia. Negațiile, în epoca modernă, au mai mare putere de penetrare în masse decît afirmațiile, putînd fi transformate în fraze politizante, pentru că se află sub regimul restrictiv al pomului oprit. Astfel, cei trei mari germani au reuşit, în decurs de mai bine de un secol, să stopeze orice încercare de gîndire sistematică, spirituală şi realistă pe linia esteticii teologice, fie în cadrul Bisericii, fie în cel al teoriei generale. Pînă şi tratatele unor clerici iezuiți, Du Bos (Dubos), Batteaux sau André, de tradiție plotiniană, concepute, la vremea lor, pe fundamentele frumosului, gustului, sentimentului şi imaginației, au fost serios afectate de noile tendințe, care valorificau elementul mundan şi rațional; nu în consens şi nici în paralel cu adevărul de credință, ci în opoziție şi în dauna acestuia din urmă.

2. Istoria istoriei esteticii

Cine urmăreşte istoria ideilor estetice şi istoria istoriilor acestora poate face două constatări generale, în completarea

celor afirmate mai sus: dorința expresă şi unică a oricărui teoretician (creatorii, în marea lor majoritate, fac excepție de la această regulă) a fost să separe, cu maximă acribie, valorile între ele, ca o cale de acces către ceea ce numim *esența esteticului*. Aşa a procedat I. Kant cînd a delimitat, cum se ştie, „judecata de gust”, liberă şi fără concept, de „judecata logică”, ceea ce i-a încurajat pe unii specialişti să-l considere adevăratul întemeietor al esteticii. În acelaşi sens a gândit şi Hegel, cînd a desprins „ideea sensibilă” de „ideea pură”, temeiul teoretic al unui întreg şi monumental sistem de gîndire, consacrat, într-o primă parte, teoriei frumosului (*Prelegeri de estetică I*, în traducere românească), iar în partea a doua, *teoriei artei* (*Prelegeri de estetică II*).

În al doilea rînd, există dovezi clare că autorii raționalişti, reprezentanți ai gândirii pozitiviste, minimalizează, trec sub tăcere sau deformează contribuțiile (şi aşa sporadice în anumite epoci) esteticii filocalice. Capitolul consacrat *esteticii medievale* din *Istoria esteticii* de K.E. Gilbert şi Helmut Kuhn, lucrare devenită celebră mai ales prin criticile care i s-au adus, cuprinde multe inexactități şi confuzii. Se contestă, în mod stupefiant, existența unei estetici medievale, pe toată perioada de desfăşurare a acesteia, de la sfinții părinți răsăriteni încoace, începînd cu Sfîntul Vasile cel Mare, primul care a inițiat discuțiile pe tema frumosului divin; cel mult, sînt recunoscute unele încercări „eşuate”, de natură apologetică, la Dionisie Pseudo-Areopagitul, împrumuturi platoniene la Sf. Augustin sau augustiniene la Sf. Toma din Aquino. Apelînd la un autor contemporan (F.P. Chambers), care în lucrarea *Cycles of Taste,* se arată preocupat doar tangențial de estetica medievală, tratatul citat încearcă să explice lipsa de interes a Bisericii pentru problemele frumosului; se reclamă presiunea strivitoare asupra spiritului exercitată de morala religioasă şi

schematismul „rigid al controversei iconoclaste”, ceea ce ar fi făcut ca „vechea estetică sofisticată să dispară cu desăvîrşire”. Într-un cuvînt, sînt de părere autorii citați: „la început estetica n-a existat” pentru oamenii de cultură ai Evului Mediu. Nu ne spun ce înțeleg ei prin „început” şi nici dacă tradiția clasică şi-a găsit continuatori, într-o formă sau alta, printre sfinții părinți.

Asemenea afirmații se fac pe un ton grav, înalt şi cu aparență de obiectivitate, încît lectorul de bună credință poate fi atras într-o direcție periculoasă. În definitiv, şi Marx a susținut, mai în glumă, mai în serios, că Evul Mediu nu ar fi lăsat în urmă decît „mormane de ruină şi cenuşă”. Autorii *Istoriei estetice* aveau două căi în abordarea problemei:

1. Să arate adevărul istoric că, „la început”, de la primul sinod ecumenic (325) pînă la războiul icoanelor (ceea ce înseamnă o întreagă epocă de gîndire, de formare şi de creştere), Răsăritul creştin (care se extindea, deocamdată, şi asupra Apusului) a fost continuatorul direct al culturii greceşti, la acelaşi nivel de „sofisticare”, prin reprezentanți străluciți: marii capadochieni, Vasile cel Mare, Grigore de Nyssa, Ioan Gură de Aur sau Atanasie cel Mare, Evagrie Ponticul, Dionisie Pseudo-Areopagitul etc. Ei erau formați, de regulă, în şcolile din Grecia (Atena) sau din Alexandria, neatinse de valul barbarizant şi devenite centre de creştinare prin artă şi carte. „În vremea aceea” (formulă biblică) Apusul era într-adevăr pustiit de cultură, haotizat de hoarde, din Mediterana pînă în Scandinavia. Nu s-a făcut această necesară distincție, preferîndu-se soluția comodă (dar riscantă) a aprecierilor globale.

2. Să nu se lase în confuzie semantică expresii de tipul „creştinism primitiv”, „păgînătate”, „organizare ecleziastică”. O propoziție preluată necritic din cartea citată a lui F.P.

Chambers poate crea serioase confuzii: „S-au clădit biserici, pline pînă la refuz de sculpturi, fresce şi mozaicuri de tip păgîn”. Gilbert şi Kuhn nu fac distincția între creştinismul „primitiv” şi cel dezvoltat, între arta Răsăritului şi cea a Apusului sau minimalizează valorile estetice ale artei bizantine. Biserica Sfînta Sofia din Constantinopole a fost reîntemeiată în anul 537 (27 dec., ziua tîrnosirii), cu o mie de ani înaintea Catedralei Sf. Petru din Roma şi reprezintă modelul oricărui lăcaş de cult, de acelaşi gen, din întreaga ecumenie ortodoxă. Pe de altă parte, celebrul Mozaic de la Ravenna, una din capodoperele întregii creştinătăți, nu păstrează aproape nimic din formele care i-au premers în antichitatea clasică şi păgînă. S-au schimbat atât tehnicile, materialele, cît şi simbolistica imaginilor. Nici fresca nu a rămas aceeaşi, mai ales după „Duminica sfîntă”, care a consacrat izbânda iconodulilor în ce priveşte ideologia estetică a icoanei.

Acelaşi tratat îl prezintă pe Dionisie Pseudo-Areopagitul în două variante, la distanță de numai şase pagini. Prima se află în interiorul citatului selectat din Chambers: tratatele lui Dionisie „înfățişau frumusețea ca unul dintre numele divine”; forma conspect la Gilbert-Kuhn este: „... interpretarea frumosului ca nume divin nu e chiar atât de simplă”. A doua variantă: Dionisie Areopagitul „confundă frumosul cu atributul divin”[2)]. Autorii recunoşteau, cu cîteva rînduri mai sus, că frumosul este un „atribut”, deci frumosul şi divinul sînt (în accepțiunea general-mitologică) identice; frumosul şi divinul (în sensul creştin din Treime) sînt asemenea. Dar „identic” şi „asemenea” se află în sfere semantice şi logice sensibil diferite. Aceste propoziții teoretice pot fi întîmpinate astfel:

a) Autorii tratatului îl receptează pe misticul ortodox prin simpla raportare la dialogul *Cratylos*. Acolo însă, Platon se ocupă de modalitatea punerii şi potrivirii numelor. Operația este, într-adevăr, dificilă, pretinzând concordanța între semn şi obiect; mai precis, numele evidențiază esența lucrului şi a ființei. De aceea, punerea numelui cade în sarcina unei persoane cunoscătoare, inspirate sau a unei supraființe. Zeitatea mitologică poate avea mai multe nume (după un anumit „tratat" hermetic, propriu oricărei religii); acestea nu îl reprezintă în simultaneitate, în cunoaştere totală şi imposibilă, ci în alteritate, adică în revelație parțială: Apollo din Belvedere, Atena cu coif, Hermes se arată prin rostirea numelui. Dumnezeul creştinilor (cu excepția Fiului: ca ipostaz al Trinității, numindu-se Iisus ca om şi Hristos ca mîntuitor) nu se lasă nominalizat în sensul obişnuit al cuvîntului: „Eu sînt cel ce sînt".

b) Cine dintre oameni ar putea să-l numească pe Dumnezeu, cu un epitet ori cu „mai multe", de vreme ce muritorilor nu le este dată esența lui? Cuvântul reprezintă o palidă manifestare a creaturii, limitată şi efemeră, față de divinitatea proniatoare şi nemărginită. Numelui, luat la singular, i se refuză cuprinderea necuprinsului.

c) O altă variantă din *Istoria esteticii* se dovedeşte mai credibilă, întrucît autorii au mai multă înțelegere pentru polisemantismul dionisian: Dumnezeu îşi face simțită prezența prin *măreție, înțelepciune, putere, bunătate, frumusețe* etc., aşadar atribute sinergice, suitoare şi unitive, nu simple nume, cu valori separate. Gilbert şi Kuhn aveau la îndemînă un îndreptar spiritual de care nu se puteau lipsi în aprecierile esteticii medievale, fie şi în accepțiunea ei apuseană. Este vorba despre scrierile Sfîntului Toma. Marele teolog de la începutul mileniului nostru îl urma pe Dionisie atunci cînd

scria: „Cartea sfîntă ne înfăţişează, cum am spus-o deja, lucrurile spirituale şi divine sub forma imaginilor ca lucruri sensibile. Astfel, cînd ni-l arată pe Dumnezeu întruchipînd tripla dimensiune, figura ne relevă atributele sale supreme prin calităţile corpurilor; penetraţia înţelepciunii Sale supreme prin adîncime, omniprezenţa Fiinţei prin înălţime, durata existenţei prin lungime; în sfîrşit, necuprinsul dragostei prin expansiune”[3)]. Sfîntul Toma asociază termenul areopagitic, *atribut*, cu acela de *calitate*, nu de nume; dipticul atribut – calitate proiectează gîndirea în infinitatea cosmică, pe cînd numirea o socratizează şi o fragmentează în marginile cotidianului.

Se greşeşte, prin urmare, cînd misticul răsăritean (Dionsie Pseudo-Areopagitul) este acuzat de confuzie. *Atributele* nu trebuie receptate separat, ca în politeism. Dumnezeul creştinilor există în deplinătate şi ca unitate absolută. Dacă ne este dat atributul de *bunătate*, să spunem, pe care noi avem impresia, la nivelul simţurilor, că-l experimentăm separat, datorită unor circumstanţe specifice, cu aceeaşi pregnanţă se manifestă mistic şi *frumuseţea*, şi *strălucirea*, şi *măreţia*, deşi sînt aparent inaccesibile. Frumosul filocalic nu eşuează în morală, cum presupun Gilbert-Kuhn, nici în deism abstract, ci îşi păstrează nealterată esenţa, datorită sincretismului atributelor.

Mult mai convingătoare pentru teoria frumuseţii creştine este o altă istorie a esteticii, de circulaţie universală, semnată de un reputat gînditor polonez, stins nu de multă vreme din viaţă, Wladyslaw Tatarkiewicz: „Scrierile lui Pseudo-Dionisie, aşa numitul *Corpus Dionisiacum*, sînt teologice. Ele nu cuprind nici un tratat anume de estetică. În aceste scrieri, teologia estetică este însă în foarte mare măsură pe primul plan: ele se ocupă de frumos ca unul dintre

atributele lui Dumnezeu. Concepția dionisiană despre frumos este expusă în modul cel mai complet în tratatul *Despre numele divine* (IV, 7). Dar observații ocazionale se întîlnesc şi în celelalte tratate: în *Ierarhia eclesiastică*, în *Ierarhia cerească* şi în *Teologia mistică*"[4)]. Sau: „Estetica lui Pseudo-Dionisie, ca şi întregul lui sistem, se bazează pe două noțiuni: un concept religios de Dumnezeu, derivat din Biblie, şi un concept filosofic de absolut, luat de la greci. Pseudo-Dionisie a contopit într-unul singur aceste două concepte. Pe această noțiune şi-a întemeiat concepția despre frumos ca atribut al lui Dumnezeu-Absolutul"[5)]. I se recunoaşte misticului răsăritean o gîndire sistematică şi profundă, o preocupare constantă pentru studiul frumuseții ideale şi divine, ba chiar ecouri peste vreme, în scrierile medievale de prestigiu, sub formă de sugestii în elaborarea unor imagini plastice, în pictură, poezie, arhitectură. Publicarea „epistolelor" avea să dezvăluie limpede interesul lui Dionisie pentru simbolismul sacru al artei religioase.

Nu ne putem asocia cu Wladyslaw Tatarkiewicz în anumite puncte critice ale referatului său. Areopagitului i se contestă prea tranşant originalitatea. Autorul polonez vorbeşte chiar de un „supraplatonism" (termenul îi aparține), privind bănuita suprasolicitare a ideii arhetipale: „Frumosul nu mai fusese niciodată mai exaltat decît acum. El însă şi-a pierdut individualitatea şi a încetat a mai fi ceea ce se înțelege de obicei prin frumos în accepțiunea strictă a cuvîntului. El a devenit un alt nume pentru perfecțiune şi putere. A încetat a mai fi un obiect de observație şi experiență şi a devenit în exclusivitate un obiect de speculație, a dispărut în sfera misterului"[6)]. Considerăm că nu are dreptate. Putem formula următoarele replici numai în legătură cu acest pasaj. Tatarkiewicz se opreşte la o înțelegere limitativă a frumosului,

„în accepțiunea strictă a cuvîntului”; este o înțelegere empirică, exact împotriva intențiilor bine ştiute ale Areopagitului: frumosul ar fi devenit „un alt nume pentru perfecțiune şi putere”, fapt inadmisibil la autorul tratatului *Despre numele divine*; acuzația de confuzie am întîlnit-o şi la Gilbert-Kuhn.

În aceeaşi ordine minimalizatoare şi nihilistă se înscrie şi Benedetto Croce, pe care îl menționăm, împotriva cronologiei, la urmă, fiind cel mai drastic acuzator al lui Dionisie. Autorul italian acordă esteticii medievale (o mie de ani de gîndire teoretică şi practică artistică) doar trei pagini, atenția fiind îndreptată spre Dante, semnalînd limbajul simbolic din *Divina Comedie*, cu cele patru dimensiuni semantice cunoscute: literală, alegorică, morală şi anagogică. În rest, Tertulian i se pare negativist, Augustin învechit, Toma d'Aquino „puțin diferit” Dionisie Areopagitul, un compilator. Totuşi, fraza care începe capitolul din marele său tratat de estetică despre gîndirea Evului Mediu se află în total dezacord cu cele afirmate de Gilbert-Kuhn: „Aproape toate direcțiile esteticii antice au fost continuate prin tradiție sau au reapărut printr-o geneză spontană în secolele Evului mediu”.[7)]

Imaginea Evului Mediu, epocă a multor inițiative care au pregătit Europa modernă, apare într-o manieră deformată în conştiința lectorului de astăzi. Specialiştii din diverse timpuri au experimentat o schemă ontologică, aproape unică, transmisă prin tradiție (ce este frumosul, la ce foloseşte, care ar fi condițiile receptării: prin simțuri ori / şi prin intelect) şi axată pe principii pragmatice. Frumosul este un concept deschis şi, tocmai de aceea, universal. El nu se pretează la aplicații şi justificări în sensul strict al cuvîntului, cum preconizează esteticianul polonez. Privit din perspectivă teologică, frumosul, înțeles şi ca „adevăr de credință” (D.

Stăniloae), se situează, prin natura lui complexă divino-umană (Dionisie Pseudo-Areopagitul), pe un plan înalt metafizic, punînd la grea încercare însăşi posibilitatea noastră de înțelegere. Ni se sugerează o realitate corelată şi unitivă, pe care o putem numi (şi denumi) *frumos de credință*.

Nici Biserica nu a dezvoltat în mod sistematic acest sector special al teologiei: *estetica teologică* (şi ne referim la Biserica ortodoxă). După cunoştințele noastre, nu există nici măcar o colecție teoretică ori de imnuri, transmise şi cunoscute de la sfinții părinți. Pentru marea colecție de texte teologice şi inspirate, *Filocalia*, a fost ales un titlu sintetic, ținîndu-se seama de principiul grecesc al unității valorilor. Este o operă accesibilă doar exegeților. Sînt necesare, însă, şi lucrări cu caracter didactic, micromonografii de autor, studii tematice, antologii de texte, pentru cel ce doreşte să se apropie de frumusețea inspirată, ca şi pentru îndrumătorul de la catedră.

3. Promisiunile Evului Mediu

În epoca patristică s-au clarificat, în disputele sinodale, marile concepte teologice ale creştinătății, lămuritoare pentru viața sufletească în totalitatea ei. Ele au o accentuată funcție unitivă, indiferent dacă aparțin planului cultic, liturgic, artistic; fiecare dintre acestea se regăseşte sinergic în toate. Dar, pe măsură ce se dezvoltă arta religioasă, în est ca şi în vest, apare riscul unor neînțelegeri în valorizarea raporturilor dintre gîndirea speculativă, de tip occidental, prea riguroasă în compartimentări, şi cea orientală, mai afectivă şi mai liberă. Coerența dintre teoria frumosului biblic şi cea a artei sacre se opacizează în primul caz, nu şi în al doilea.

a) Occident şi Orient

Să reținem, în acest context, părerea unui autor contemporan, care, ocupîndu-se de scrierile lui Dionisie, afirmă: „Dintre numeroasele denumiri cu care sufletul credincios se străduieşte să se apropie de insondabila taină a lui Dumnezeu, Frumosul este acea noțiune pe care teologia românească a căutat să o aprofundeze mai mult. La mai vechile preocupări pentru această temă s-au adăugat altele în care concepției dionisiene i se acordă o atenție cuvenită, comparativ cu augustinismul şi tomismul, preponderente, uneori, pînă atunci”[8)]. Sentimentul religios prezintă o componentă umană unică şi vitală; el s-a constituit printr-o imensă trăire şi comuniune cu imaginea vie a divinității şi în subtilă conlucrare (sinergie) cu celelalte valori ale spiritului, cu binele şi cu adevărul. Nesocotirea acestei realități sufleteşti, împotriva evidenței, atrage după sine, cum experiența a dovedit-o în diverse ocazii, riscul necunoaşterii şi umilirii ființei, în înzestrările sale cele mai caracteristice. Disputele sinodale din epoca eroică a creştinismului şi cele care au urmat pînă în timpurile cele mai apropiate s-au produs, neabătut, în numele *adevărului de credință*. De aceea estetica medievală trebuie abordată cu necesitate în mod diferențiat, după specificul celor două mari ramuri ale creştinătății: din răsărit şi din apus. Pentru ortodocşi, pasul decisiv în constituirea teoretică a *frumosului de credință* l-a făcut Dionisie Pseudo-Areopagitul; pentru catolici, acelaşi rol l-a îndeplinit Fericitul Augustin, dezvoltat, peste secole, de Toma din Aquino. Atît Sf. Dionisie, cît şi Sf. Augustin au preluat şi prelucrat izvoare comune: Platon şi Plotin. I-au atras, însă, în direcții sensibil noi, completîndu-i cu subliniată personalitate.

Sf. Augustin ca gînditor divin a avut puterea şi harul să îndrume viața spirituală a Europei timp de cîteva secole, direct ori printr-o serie de urmaşi iluştri din rîndul clerului catolic. El îşi fundamentează teoria frumosului şi a artei, foarte riguroasă şi cuprinzătoare, pe celebrul triptic tradițional *ordine, măsură, formă,* dorind să-l facă util mai curînd pentru viața concretă a artei decît pentru speculația abstractă. A fost omul providențial pentru o Europă de Vest care îşi căuta identitate, deocamdată, în şcoli abațiale şi în reforme ecleziastice, sub amenințarea destrămării imperiului şi sub presiunea barbarilor nordici.

Prin Dionisie, cunoaşterea a căpătat înțelesuri dintre cele mai înalte şi mai subtile. Nu a fost numai un scriitor sacru, ales şi inspirat, cum se considera, revendicîndu-se de la Sf. Pavel, dar şi o ființă vrednică de legendă. Într-adevăr, viața i s-a pierdut în ficțiune, de aceea i se spune şi Pseudo...; în schimb, a rămas scrierea să depună mărturie pentru el. Wladyslaw Tatarkiewicz are perfectă dreptate într-o paralelă concluzivă, consacrată celor doi mari reprezentanți ai creştinătății, răsăritene şi apusene: „Vreme de un mileniu, Augustin a rămas autoritatea în materie de estetică creştină. Însemnătatea lui a fost egalată doar de Pseudo-Dionisie. Cîteva veacuri mai tîrziu, *summae*-le scolastice, ocupîndu-se de frumos, se bazau în exclusivitate pe aceşti doi scriitori. Din ei şi-a extras Evul Mediu concepția metafizică despre frumos (iar din Augustin, şi alte numeroase idei despre frumos şi artă). Concepția religioso-metafizică despre frumos, care a alcătuit baza esteticii medievale, a fost elaborată astfel în secolele al IV-lea şi al V-lea. Cu toate că şi-a menținut poziția pînă la finele Evului Mediu, ea nu a mai cunoscut vreo dezvoltare, ci a fost numai repetată, uneori în termeni noi, dar mai adesea exact în cuvintele lui Pseudo-Dionisie şi Augustin.

Ea a oferit mai degrabă cadrul decît conținutul Evului Mediu matur, care a fost metafizic doar într-o mică măsură, fiind mai ales empiric şi ştiințific"[9].

Ultima frază se referă la Evul Mediu scolastic („matur"), apusean, nu şi la cel răsăritean. Dionisie era o personalitate contemplativă şi mistică, asemenea tuturor părinților şi cărturarilor ortodocşi. Răsăritul se bucura, la acea vreme, de stabilitate politică. Bizanțul prelua, deopotrivă, tradiția imperială a Romei şi pe cea culturală a Atenei, dezvoltînd teologia, filosofia, învățămîntul şi artele. Oamenii de cultură se simțeau ocrotiți de ordinea statală şi nu aveau motive de îngrijorare privind realitatea imediată. Este şi cazul lui Dionisie, care îşi îndrepta privirea spre necuprinsul existenței, experimentînd contemplarea infinității divine. Singur o mărturiseşte: „Şi mai întîi de toate, dacă se cuvine să contemplăm denumirea cea perfectă şi bună a tuturor emanațiilor dumnezeieşti..."[10] sau: „Dar să ridicăm ochii spre culmi, fără să vestim doar blîndețea oamenilor..."[11]. Stilul său este exaltat şi apologetic, pentru că se vrea a fi o cîntare despre cele frumoase şi înalte: „Să proslăvim binele ca pe ceva ce cu adevărat există şi ca pe cel ce dă existența tuturor celor ce sînt"[12]. Alteori, îşi mărturiseşte idealul apostolic şi misionar, crezîndu-se asemenea Sfîntului Pavel, ales de divinitate să facă inteligibile oamenilor adevărurile subtile şi tainice: „Vezi că şi noi n-am păstrat pentru noi nici una din învățăturile sfinte ce ne-au fost transmise; ci le-am împărtăşit întocmai şi vouă şi altor bărbați sfinți, pe cît vom fi în stare noi ca să le spunem, iar ceilalți ca să le înțeleagă, neschimbînd întru nimic tradiția, fie ca să le expunem. Iar acestea să fie astfel cum s-au spus şi cum e plăcut lui Dumnezeu"[13].

Textele ni se par lămuritoare pentru cele două temperamente distincte ori direcții culturale reprezentate de

unul şi de celălalt în parte (Dionisie / Augustin) şi tipuri de mistică. Retorica apuseană se ordonează după modele logice riguroase şi pozitiviste, exprimînd, înainte de toate, raporturile concrete între lucrurile lumii văzute; răsăriteanul scrie sub extază şi „vede" raporturi nevăzute, pe care i le certifică drept adevărate o instanță suprafirească şi inspiratoare. Trebuie să ținem seama de aceste deosebiri care nu sînt totdeauna numai de nuanță ori minime, pentru a nu judeca estetica medievală în sens global şi uniformizator. În interiorul ei se disting direcții specifice, nicidecum opuse, ci paralele, adesea interferente, în privința frumosului şi a teoriei artei.

b) Dionisie Pseudo-Areopagitul

Dionisie Pseudo-Areopagitul poate fi considerat, după datele sumare prezentate, întemeietorul esteticii medievale – răsăritene, aşa cum Fericitul Augustin şi-a cîştigat acelaşi merit în spațiul apusean. Urmează să fie aduse argumentele necesare unei receptări concrete. Dar, înainte de toate, o chestiune terminologică trebuie abordată neapărat: prin *estetică medievală* înțelegem dimensiunea religioasă a creației, mai pătrunsă de Duhul Sfînt în răsărit şi mai deschisă către spiritul pragmatic în vest. Nu găsim nicăieri în textele ortodoxe că arta trebuie să producă interes imediat şi plăcere, ci *desfătare, încîntare, minunare, stare extatică*; cu alte cuvinte, integrare treptată în cele două ierarhii, bisericească şi cerească. *Estetica medievală* reprezintă o etapă a *esteticii teologice* (sau filocalice). Raportul dintre ele este ca dintre parte şi întreg. Cea din urmă s-a constituit continuînd-o pe prima, în condiții istorice proprii, prin studiul aprofundat al sfintelor scripturi, al tradiției bisericeşti, al textelor patristice descoperite ulterior, editate, adnotate, traduse.

În secolul nostru, *estetica teologică* poartă însemnele renaşterii sentimentului religios în vest şi est, după explozia scientismului post-renascentist, favorizat de pragmatismul burghez, care i-a interzis omului viziunea cosmică a propriei ființe, limitîndu-l la o existență biologică sterilă, dependentă de mitul tehnicii şi al maşinii. Tratatele de mistică ale lui Dionisie au fost revalorificate, în epoca modernă, de o serie de teologi prestigioşi, în special ruşi (emigrați în vest după seismele sociale produse de bolşevici), greci şi români. Ei au pus în evidență un întreg sistem de probleme specifice esteticii teologice: geneza artei, teoria frumosului, natura inspirației şi a extazului, personalitatea artistului, a geniului şi a sfîntului, caracteristicile artei în general şi ale artei religioase în special. Am citat teme frecvente la N. Berdiaev, N. Crainic, Paul Evdokimov, Androutsos, Jacques Maritain, D. Stăniloae, autori care reprezintă o mişcare nouă şi roditoare în estetica teologică a secolului nostru.

c) Metoda areopagitică

Spre deosebire de ştiințele exacte şi matematizate, în teologie funcționează două tipuri retorice şi metodologice, situate în complementaritate: unul se bazează pe concepte clar-distincte şi poartă denumirea de *calea pozitivă* (*via afirmativa*), celălalt fiind *calea negativă* (*via negationis*); în limbajul de specialitate, *calea pozitivă* mai este cunoscută şi sub denumirea *catafatică*, a doua prin *apofatică*: „Lumea e oglinda în care se răsfrînge Dumnezeu, spunea Nichifor Crainic în cursul său de teologie mistică, ca o cauză în efectul ei. Teologia afirmativă procedează de sus în jos, de la Creator la făptură. Ea distinge rînd pe rînd însuşirile făpturii, care toate sînt bune, fiindcă lumea e perfectă în felul ei – şi le reuneşte apoi în ideea de

Dumnezeu. *A distinge pentru a uni* – iată metoda ei. Însuşirile acestea, coborîte de sus şi răsfrînte în oglinda lumii, convin făpturilor, prin chemare ele convin şi lui Dumnezeu. Fiecare însuşire a lumii, care e totodată şi un atribut divin, are în Sfînta Scriptură un nume divin”[14)]. Crainic se exprimă în spiritul lui Dionisie Areopagitul: Dumnezeu este *bun, înțelept, puternic, frumos, drept*. Aceste atribute reunite (via unitiva) duc la „cunoaşterea” Lui. Cum omul a fost creat după chip şi asemănare, urmează că şi el poate fi bun, înțelept, puternic, frumos, drept. Cunoaşterea *catafatică* (pozitivă) îl apropie pe Dumnezeu de om. Şi unul şi altul se află în comuniune.

Dionisie este un scriitor ermetic (în spiritul primelor generații de scriitori sacri) şi ne rămîne fără speranță dacă nu găsim punctul de acces către înțelesul frazei sale. Versetul: „Lumina luminează în întuneric şi întunericul n-a biruit-o” (Ioan, 1.5) poate avea următorul înțeles: Hristos Iisus (Lumina) a coborît cu diavolul (Întunericul) în infern în momentul crucificării şi a *luminat*, adică s-a războit cu diavolul (Întunericul); apoi s-a înălțat victorios, salvîndu-ne pe noi de păcat şi de moarte. Acelaşi simbol al luminii îl foloseşte Dionisie în următoarea frază: „Întunericul se face nevăzut la lumină şi, cu atît mai nevăzut, cu cît lumina este mai intensă” (Epistola I). Identificăm aici un aspect al teoriei emanației divine, pe care a formulat-o Plotin prelucrîndu-l pe Platon şi reluată, apoi, de Augustin şi de Toma. Nu ne propunem să comentăm aici „originalitatea” lui Dionisie. Dar, cînd acesta vorbeşte despre „Întunericul divin” sau cînd scrie: „În acest întuneric supraluminos dorim ca să ajungem, şi să vedem, şi să cunoaştem, prin nevedere şi necunoaştere, ceea ce-i mai presus de vedere şi de cunoaştere...”[15)], ni se propune *metoda apofatică* (teologia negativă), întemeiată de misticul răsăritean şi intrată definitiv în tradiția meditației religioase.

Omul simte dorul divin de a se apropia şi el de creator; şi el are iniţiative, prin el se afirmă cunoaşterea de jos în sus, apofatică şi negativă. Ceea ce se ştie sigur (Dumnezeu este mare, bun, adevăr) devine de necuprins; pe măsură ce fiinţa urcă spre înţelesuri mai înalte, siguranţa se transformă în îndoială, cunoaşterea în necunoaştere. Binele identificat şi precizat în concept îşi lărgeşte înţelesul, căpătînd, de fapt, un sens mai adînc; frumosul se extinde dinspre lucruri spre totalitate, asemănarea se schimbă în neasemănare. Prin *este* (Toma Necredinciosul, psalmii arghezieni) nu se mai presupune prezenţa imediată şi pipăibilă a divinităţii. Într-un cuvînt, *calea apofatică* dă impresia că îl „îndepărtează" pe Dumnezeu de om. Acest joc paradoxal al apropierii-îndepărtării i se pare firesc Areopagitului: „Dar vei întreba, de ce, după ce am făcut afirmaţiile divine începînd cu Cel dintîi, începem negaţiile divine de la cele din urmă? Pentru că atunci cînd am afirmat pe Acela care-i mai presus de orice afirmare, trebuia să punem baza afirmării pornind de la ceea ce era mai înrudit cu El; pe cînd atunci cînd îl negăm pe Cel care-i mai presus de orice negare, trebuia să-l negăm pornind de la cele mai îndepărtate de El". Calea apofatică, prin urmare, se corelează cu cealaltă, catafatică. Mai mult decît atît, o întăreşte, schimbîndu-i sfera de înţeles, dinspre intelect spre spiritualizarea gîndirii. Este o tehnică subtilă a misticii răsăritene, înrudită cu „metoda rugăciunii", care face, prin exerciţiu îndelungat şi răbdător, să coboare puterile minţii în inimă, ajutînd-o să devină un organ al erosului divin şi să acţioneze în direcţia cunoaşterii cu înmulţită forţă. „Dar aceste concepte şi expresii negative, spune D. Stăniloae, nu exprimă o conştiinţă a sufletului că Dumnezeu nu e cunoscut nicidecum. Adică teologia negativă nu e numai un act unilateral, o simplă conştiinţă a neputinţei intelectuale de a

cunoaşte pe Dumnezeu, ci în ea se exprimă şi o «simţire» a necuprinsului lui Dumnezeu, o experienţă a lui, care creşte pe măsura urcuşului duhovnicesc al omului”[16)].

Sintagmele „întunericul divin” şi „lumina luminează în întuneric” devin inteligibile dacă unim „calea pozitivă” cu aceea „negativă”. Căci *lumina* înseamnă „cît îl putem cunoaşte”. De aici nu rezultă că întunericul încetează de a fi lumina dincolo de cunoaştere. El există ca supra-lumină, eventual ca lumină increată, aşa cum frumuseţea unui lucru ales spre bucuria contemplaţiei nu se opreşte la marginile lui, fără a o bănui reaşezată în alte sfere care nu ne-au fost date încă spre experimentare. În acelaşi sens se exprimă Sf. Dionisie în *Epistola a V-a*, adresată diaconului Dorotei: „Întunericul dumnezeiesc este *lumina neapropiată* în care *locuieşte Dumnezeu*”. El îl citează, în acest context, pe Sf. Pavel, pentru a continua: „Fiind nevăzut, din pricina strălucirii copleşitoare şi neapropiat de Sine, pentru abundenţa revărsării de lumină suprafiinţială, în El ajunge oricine se învredniceşte să cunoască şi să vadă, prin faptul că nu-L vede, nici nu-L cunoaşte, ajungînd într-adevăr în Cel mai presus de vedere şi de cunoaştere, cunoscînd că el este dincolo de toate cele sensibile şi de cele inteligibile”.

d) Scriitorul sacru

Areopagitul îl continuă pe Apostol, nu-l compilează, cum au acuzat unii autori. Sarcina scriitorului sacru era să dezvăluie şi să dezvolte înţelesurile subtile: „Aşa că, dacă cele spuse de noi sînt bune şi dacă în explicarea numelor divine, pe cît ne-a stat în putinţă, am nimerit sensul lor exact, aceasta trebuie să o atribuim Celui care-i cauza tuturor lucrurilor, care ne-a dăruit mai întîi putinţa de a vorbi bine” (*Despre numele*

divine, XIII, 4). Sf. Dionisie relevă un element nou şi îndrăzneț, care nu se găseşte nici la Sf. Pavel: în vremea apostolilor, se credea că Dumnezeu devine cunoscut numai prin revelație, prin auz şi văz. Momentul Toma, al Cincizecimii, reține şi cunoaşterea „prin pipăire", simbolizînd depărtarea ce avea să vină, apofaticul. Iisus intra în împărăția Totului, adică apropia depărtarea (o făcea „depărtişoară") şi îndepărta apropiatul. Cum poate „oricine" să realizeze cunoaşterea, în epoca post-apostolică, adică în cea a lui Dionisie? Văzînd ceea ce nu se vede şi cunoscînd ceea ce nu se cunoaşte. „Despre Dumnezeu nu putem spune decît că El *este*, fără să putem preciza *ce este*"[17]. *Estele* nu are hotar şi nu-i pasă de cuprindere, pe cînd *ce*-ul tinde să se delimiteze, întrucît se exprimă prin nume şi calități; aici Dionisie se desparte atît de Platon, cît şi de Plotin.

Calea mixtă în teologia catafatico-apofatică lămureşte, la nivelul principiilor, modalitatea de abordare a frumuseții în ipostaza ei de nume-lucru şi în cea superioară şi ultimă, de atribut al divinității. Din această perspectivă afirmativ-negativă, putem aprecia calitatea discursului dionisian: originalitatea textelor, impactul cu izvoarele, şansa postumității. Sf. Dionisie are meritul unic de a fi implicat în schema sa metodologică o anume viziune asupra existenței, care cuprinde deopotrivă ființa şi supraființa. Acest mod vizionar şi totalizator al cunoaşterii a fost denumit de Berdiaev, în baza vechilor izvoare, *teandric* (de la grecescul *theos* – zeu şi *andros* – om), iar de Dumitru Stăniloae *divino-uman*; şi permite, cum se va vedea, o înțelegere specifică a artei creştine în general şi a celei bizantine în special. Avem motive să credem că schema metodologică areopagitică a stat la baza practicii artistice din centrele răsăritene ale creştinismului, inspirîndu-i pe autorii de manuale (erminii),

care au circulat printre pictorii de biserici pînă aproape de zilele noastre.

Platon şi Aristotel au abordat din puncte fixe şi extreme fenomenul estetico-artistic: din abstracţiunea ideii şi, respectiv, din realitatea concretă a artei. Datorită acestei bipolarităţi, lumea apuseană s-a împărţit în platonicieni şi aristotelici, riscînd să opacizeze relaţia firească dintre artă şi frumos; pînă în epoca modernă, teoria frumosului a continuat să fie considerată o activitate intelectuală elitistă, în vreme ce practica artistică (pictura, sculptura) trecea drept o activitate artizanală obişnuită. Artiştii plastici nu aveau acces în asociaţii academice, ci se organizau în corporaţii meşteşugăreşti, alături de cizmari şi de croitori. Prin *perspectiva teandrică*, Dionisie Pseudo-Areopagitul a sugerat existenţa unui raport discret între experienţa artistică şi impulsul divin, ceea ce a condus la uniunea firească şi necesară a frumosului cu arta. Fericitul Augustin, care i-a urmat, nu gîndea altfel. De aceea este greu să ne imaginăm că sfinţii părinţi aşezau arta în vreun raport de inferioritate faţă de frumuseţe. Disputele sinodale dintre iconoduli şi iconoclaşti s-au încheiat cu definitivarea unei adevărate teologii a plasticului divin: în momentul în care sînt îndeplinite condiţiile realizării adevărului artistic, în concordanţă cu adevărul de credinţă, ceea ce presupune *har* (inspiraţie – receptare a frumuseţii de la sursă) şi *îndemînare* (meşteşug, artă), orice reprezentare este recunoscută ca autentică, naturală. Principiul recunoaşterii era literă sacră în toată ortodoxia. Potrivit teoriei plotiniene a emanaţiei, imaginea se află în materia încă nemodelată; după Sf. Vasile cel Mare, continuat de Sf. Ioan Damaschin, prototipul se arată, prin asemănare, în materia spiritualizată. Nu respectarea tezei dă valoare estetică operei, ci mîna inspirată, artistul, care face

să apară pe suprafața pictată însăşi închipuirea frumuseții. Ea se limitează la contururi sumare, urmînd ca acestea să fie completate în imaginația devotului şi sensibilizate în funcție de propria adîncire în credință.

4. Teoria frumosului

S-a spus că Dionisie Pseudo-Areopagitul nu are o lucrare specială consacrată frumosului, deci contribuțiile sale în domeniul *esteticii teologice* trebuie privite în sens restrictiv. Într-adevăr, ideile teoretice se află risipite în cele cîteva tratate, sub formă de epistole, în spiritul tradiției apostolice de care autorul era strîns legat: *Despre numele divine, Teologia mistică, Ierarhia bisericească, Ierarhia cerească*. Ele tratează probleme generale de dogmatică şi mistică şi au fost traduse în limba română încă din perioada interbelică de Pr. Cicerone Iordăchescu şi de Teofil Simenschy, profesori la Facultatea de Teologie din Chişinău; mai sînt cunoscute, în bibliografia de specialitate, sub denumirea de *Corpus dionisiacum* sau *Corpus areopagitic*. Textul nucleu care ne interesează îl constituie paragraful 7 (o pagină şi jumătate), capitolul IV din tratatul *Despre numele divine*. Relevînd doar acest pasaj, Wladyslaw Tatarkiewicz semnalează la Dionisie numai preocupări de teorie a frumosului. El trece peste alte lucrări areopagitice, de pildă *Epistola a IX-a*, către Tit (nume legendar), un mic tratat de estetică a artei, în special a icoanei. Epistolele dionisiene au fost recent traduse şi publicate de părintele Gheorghe Radulin, împreună cu Vasile Raducă. Imaginea marelui mistic ortodox se redimensionează în conştiința lectorului contemporan, fiind completată cu aceea de teoretician al artei.

Cum am mai afirmat, în bibliografia de specialitate se întîlnesc negații determinate de asocierea pe care o face

Areopagitul între *bine* şi *frumos*, ca *nume* divine. Tatarkiewicz ortografiază într-un mod foarte ingenios sintagma dionisiană „frumosul şi binele”, sub forma „frumosul-şi-binele”. Textul din tratatul dionisian este următorul: „*Frumosul* şi *binele*, cel mai presus de orice stare şi mişcare, este cauză şi menţinere şi scop...” (*Despre numele divine*, IV, 10). Redactarea Areopagitului este aparent tautologică, datorită singularului repetat în *cel, cauză, scop*. Pe de altă parte, nu se înţelege exact intenţia distinsului teoretician polonez: dacă termenii sînt uniţi ca *nume*, se persistă în acuzaţia de confuzie; dacă li se acordă statutul de *atribute*, cum ni se pare firesc, înseamnă că ei tind să se armonizeze în Unul, adică să se reconstituie în absolut ca întreg, din mai multe tipuri de alteritate. Tatarkiewicz putea să observe că „frumosul şi binele” sau „frumosul-şi-binele” sînt (ori este), pentru fiecare în parte, cauză şi scop; în acelaşi timp, parte şi întreg. Aşa a gîndit Dionisie cunoaşterea afirmativo-negativă (*Teologia mistică*), atunci cînd a conceput schiţa demersului „de sus în jos”, completată cu inversul ei: „Dar, vei întreba, de ce, după ce am făcut afirmaţiile divine începînd cu Cel dintîi...”. Dumnezeu este cauză primă şi ultimă. În ierarhiile cereşti şi bisericeşti, el aşază fiecare putere pe treapta ei firească de sfinţenie, de la cele mai înalte la cele mai joase, fiecare în armonie şi conlucrare, pentru a se regăsi în Unul, Cel de „deasupra”, cauză primă şi unică. Astfel, puterile puse în mişcare prin *causa causorum* se întorc spre punctul de purcedere, dînd socoteală de investiturile lor. Frumuseţea, în consecinţă, considerată atribut şi semn al dumnezeirii, devine cauza tuturor treptelor de frumuseţe ierarhizate, pînă la cele comune, aflate în puterea de înţelegere şi lucrare a creaturii. Formele acestui divers reprezintă efecte ale unor cauze superioare, întrupate în opere divino-umane, pe care le

cuprindem sub denumirea generală de artă. Opera este, în acelaşi timp, semnul de întoarcere a frumuseţii către cauza unică şi integratoare, cum arată Dionisie şi, împreună cu el, toţi Sfinţii Părinţi ai Evului Mediu. Psalmii biblici (şi nu numai) ni se par ilustrativi în această privinţă. Ei dezvăluie suişul cunoaşterii, prin cîntece de laudă şi de bucurie catafatică; adesea sînt străbătuţi de accente întrebătoare (frecvente în poeziile lui Arghezi ori Blaga), pe măsură ce creatorul se simte întărit în conştiinţa că se apropie de „întunericul divin”, adică de lumina neapropiată a frumuseţii. Frumosul şi arta se îmbină în una şi aceeaşi teorie generală a esteticului. Căci „esenţele formează ultimele încheieturi ale existenţei fenomenale”, observă Cicerone Iordăchescu, privind dintr-o perspectivă suitoare şi catafatică. Gîndirea lui Dionisie este suprasaturată de spiritualitate, adunîndu-şi energiile pentru a aduce lămuriri, în lumina inspiraţiei divine, în zona greu abordabilă a frumuseţii suprafireşti, însă nu neglijează o clipă celălalt capăt al cunoaşterii, cuprins în acelaşi sistem unitar şi suitor, al numelor, atributelor şi armoniilor.

Partea cea mai sensibilă în problema presupusei confuzii între bine şi frumos se află într-un pasaj ca următorul: „Iar dacă binele este mai presus decît toate cele ce există (precum în adevăr şi este), atunci natura cea fără formă produce orice formă. În sine neexistent, el este un exces de existenţă; fără viaţă (în sine) el este un exces de înţelepciune. Toate atributele binelui aparţin frumuseţii celei supraeminente a lucrurilor fără de formă” (*Despre numele divine*, IV, 3). Este o descriere prosopeică pe care scriitorul mistic o experimentează pe seama dumnezeirii şi, ca excepţie, pe seama binelui. Să permită conceptul dionisian de *ierarhie* o apropiere mai mare de divinitate decît frumosul? După părerea noastră,

sînt mai multe răspunsuri posibile. Pe unul l-am înfățișat mai sus, cînd ne-am referit la consubstanțialitatea binelui-frumos, în ipostaze de atribut. Apoi: potrivit metodei de gîndire catafatice, lucrurile ce emană de sus sînt bune, atît pentru divinitatea iubitoare de armonie şi de frumusețe, cît şi pentru oamenii doritori să existe în lumina rațiunii cereşti. Ceea ce se recunoaşte ca *bun* acționează, în practica mundană, în sprijinul *binelui*. Deci *bunul* şi *binele*, principii interferente, se asociază în criteriologia axiologică fundamentală: frumosul se află sub controlul binelui, dar nu se confundă cu însuşi binele. Şi funcția celor două atribute, binele şi frumosul, diferă. În seria ierarhiilor, frumosul face viabil chipul lui Dumnezeu, pe cale afirmativă, ca splendoare a realului (în catarezele: „Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai”) sau în spiritul apofatic al „tenebrelor divine”. Rolul binelui se arată mai complex şi mai dificil de înțeles. El armonizează toate atributele pentru ca Dumnezeu să se manifeste în chip sensibil şi în deplinătatea energiilor sale. Este greu de crezut că Dionisie a confundat termenii, mai ales că avea cunoştință, cu siguranță, de avertismentul lui Socrate din *Hippias Maior*: „nici binele nu poate fi frumosul, şi nici frumosul binele, de vreme ce vorbim de două lucruri distincte”. Problema relației bine-frumos este tipic medievală şi nu trebuie abordată cu instrumentele şablonizate ale gîndirii secolului nostru. Dacă astăzi avem impresia uniformizării, atunci operau criterii distincte: „Frumosul şi binele sînt unul şi acelaşi lucru în subiect pentru că ele se întrunesc pe o bază comună, în spațiul formei, şi iată pentru ce unul este predicatul celuilalt”. Atribute ca *putere*, *mare*, *forță* pot fi deviate ca sens, pe cînd frumusețea rămîne neutră, intangibilă. Însuşi binele riscă să sufere abateri semantice în aplicațiile mundane, coborînd de la înțelesul divin la cel uman.

Înțelegerea devine şi mai anevoioasă cînd abordăm amintitul *capitol 7*, consacrat frumosului şi frumuseții. Autorul repetă aproape punct cu punct ceea ce spusese în capitolele anterioare (3 şi 4) despre bine. De aceea, din nou se cuvine să ne întrebăm dacă este vorba de negație ori de afirmație în sens catafatico-apofatic. Există în cap. *VII, 3* o propoziție care cuprinde şansa unei dezlegări. Se spune acolo, într-o paranteză, că avansăm în cunoaşterea lui Dumnezeu prin negare; se are în vedere demersul apofatic de jos în sus. Atributul *bine*, care este cauză şi scop pentru sine, se neagă de către atributul *frumusețe*; acesta, la rîndul său, de atributul *putere*, şi aşa mai departe. Pe fiecare treaptă a „negației", îl cunoaştem pe Dumnezeu ca frumusețe în scop şi în cauză, de la frumosul ca *nume* (opera de artă) la frumusețea ca atribut: neasemuită şi suprafirească. Pe altă treaptă a negației, îl experimentăm pe Dumnezeu ca înțelepciune, sau ca măreție, sau ca eros etc., pînă la capătul fără capăt al drumului, unde sălăşluieşte „întunericul divin". Are loc o neîncetată mişcare axiologică şi perihoretică a atributelor, căci, după părerea misticului, Dumnezeu nu este static, asemenea *ideii* platoniene ce poate fi contemplată sau mimată, ci în continuă manifestare. Atributele, sub orchestrația suverană a Unului, ni-l fac pe Dumnezeu perceptibil şi trăitor în noi prin intuiție şi simțire.

Textul areopagitic la care ne referim (cap. IV, paragraful 7) poate fi rezumat în cîteva puncte esențiale:

1. Scriitorii sacri au unit frumosul şi frumusețea în sfera nominală a binelui, aşa cum există nume speciale şi divine care „indică frumusețea cea împodobită şi grațioasă".

2. Nu numai frumosul şi binele, dar şi frumosul şi frumusețea trebuie deosebite în însăşi cauza lor, comună tuturora. Despărțite de cauză, frumosul şi frumusețea se

unesc în lucruri, în calitățile obiectelor, ca şi obiectele participante la afirmarea lor estetică.

3. Frumosul şi frumusețea se definesc prin conceptul de calitate şi prin participarea la ființarea calității şi se deosebesc în acest ipostaz: frumosul „este ceea ce participă la frumusețe”, pe cînd frumusețea este o calitate „comună tuturor lucrurilor care participă la cauza frumuseții lor”.

4. Există prin urmare o frumusețe a lucrurilor şi a obiectelor ce se face simțită prin simpla afirmare sau participare la cauza însăşi. Aceasta, datorită preaplinului propriei existențe, devine cauză a frumuseții însăşi, distribuindu-se asupra lucrurilor, în chip binefăcător, după firea şi năzuința fiecăruia. Dar, după ce se dăruie arătîndu-se în splendoarea luminii sale, suprafrumusețea se adună din nou, armonizează şi cheamă cu dragoste la sine (Dionisie utilizează intenționat grecescul *kalos-hallos*, cu sensul de „chemare”) toate formele variate ale frumosului.

5. Urmează un pasaj invocat adesea ca provenind din cunoscuta teorie a frumosului supratemporal şi supraspațial, din *Hippias Maior*: „Dar frumosul (se mai numeşte astfel) pentru că este atotfrumos şi suprafrumos. El este veşnic, invariabil şi neschimbabil: fără naştere, fără moarte, fără dezvoltare sau mişcare. El nu este frumos într-o parte şi urît în alta; nici existînd uneori, iar alteori nu; nici frumos cu privire la ceva, dar nu şi la altceva; nici frumos într-un loc dar nu şi în alt loc; sau frumos pentru unele lucruri, şi pentru altele nu. Dimpotrivă, el este frumos prin sine şi pentru sine, frumos în chip unic şi veşnic. El conține în sine, mai dinainte, în mod transcendent, frumusețea cea primordială a tot ceea ce este frumos”. Autonomia cauzală a frumosului față de bine este aici pe deplin susținută şi demonstrată. Se continuă:

6. Frumosul este cauza în sine, dar şi cauza creatoare a tuturor lucrurilor care se lasă puse în mişcare, unite laolaltă şi armonizate după un model unic, preexistent şi suprafiresc. Din frumos emană toate existenţele substanţiale ale celor ce sînt: „Unirile, diferenţierile, identităţile, deosebirile, asemănările, nepotrivirile, comuniunile celor contrare, distincţiile neconfuze ale elementelor lor impenetrabile, providenţele celor superioare, stabilităţile în care toate-şi păstrează identitatea".

7. Şi iarăşi leit-motivul bine-frumos: „De aceea frumosul este acelaşi lucru ca şi binele, pentru că toate lucrurile, în cauzalitatea lor, doresc frumosul şi binele. Nu există ceva, din cîte sînt, care să nu participe la frumos şi la bine". Este vorba, deci, de asemănare, nu de identitate, cum ar părea la prima vedere. Distincţia este sugerată, în ambele propoziţii, în acelaşi mod, de lucruri şi prin lucruri care doresc, „în cauzaţia lor", să participe la frumos şi la bine. Frumosul şi binele se unesc prin intenţionalitatea spontană denumită de Nichifor Crainic, într-una din lucrările sale, *calea unitivă*. Gîndirea aplicată înclină mai curînd să desfacă decît să unească, să despice şi *să vadă*, chiar şi în cunoaşterea abstractă, cu ochiul fizic. Împotriva acestui demers pozitivist şi steril, Areopagitul avertizează: „Să ne străduim a uni şi a diferenţia cu mintea atributele divine, aşa cum ele sînt unite şi diferenţiate, cu atât mai mult cu cît se referă (cu laudă) la toată dumnezeirea". Autorul foloseşte nu o dată termeni de specialitate existenţi la sfinţii părinţi, pe care îi elogiază ca „scriitori sacri", el însuşi considerîndu-se un inspirat. Relaţiile dintre bine şi frumos ori dintre dragoste şi cel iubit amintesc de dialogurile lui Platon; formula „frumuseţe împodobită şi graţioasă" aparţine limbajului plotinian. Să ne amintim de o judecată a lui Dionisie: „Este lucru neraţional, cred, şi nelumesc, să fie

cineva la vorbe şi nu la înțeles”; primează, deci, înțelesul de „logos divin”, sens pe care autorul îl preia în accepțiune genezică: nu stilul (cuvîntul), ci logosul (actul).

Dacă marele mistic s-ar fi oprit la destinul funcțional şi de asemănare dintre frumos şi bine, poate nu ne-ar fi apărut clare relațiile semantice dintre cele două atribute divine şi biunitare. El a afirmat insistent că separările sînt mistice şi totodată necesare, de la natură (de aceea şi pot fi înțelese „separat”), iar numirile rămîn operații spontane de limbaj, în mişcare suitoare a cunoaşterii negative. Şi dragostea se află în aceleaşi raporturi semantice, atît cu binele, cît şi cu frumosul, iar ceea ce s-a spus într-un caz se potriveşte şi în celălalt: „... ceea ce este dorit şi amorul aparțin frumosului şi binelui, îşi au temeiul mai înainte în frumos şi în bine, şi există şi sînt tot din cauza frumosului şi binelui” (*Despre numele divine*, cap. IV, 13). Sau: „Dragostea divină de bine nu-i altceva decît o dorință de bine pentru bine. Căci dragostea, care a creat toată bunătatea din lume, preexistînd prin excelență în bine, nu i-a îngăduit să rămînă în sine, fără rod, ci l-a mişcat să-şi afirme puterile sale prin excelenta creare – a tot ce există” (Idem, cap. IV, 10).

Deci, frumosul, binele şi dragostea sînt concepte paralele şi convergente în mişcările lor, pentru dezvăluirea divinității şi chipului acesteia înfățişat prin lucruri. Opera de artă se naşte din dragoste pentru adevăr şi frumusețe, aşa cum Dumnezeu l-a zidit pe om după chipul şi asemănarea Sa, din iubire pentru propria-i creatură. Faptul ține de domeniul evidenței. Mai anevoioasă e înțelegerea finalității frumosului în bine sau a binelui în frumos. Păstrînd paralelismul: şi sensul erosului divin se află în bine, iar demnitatea dragostei în frumusețe. Răul poate servi cuiva drept scop în realizarea binelui personal, dar ține de domeniul urîtului. În acest scop,

nu-şi justifică locul alături de splendoarea şi măreția frumuseții. Dionisie arată că relația subtilă dintre atribute poate fi sesizată numai de „mințile divine" (cap. IV, 8), vizînd, de această dată, personalitatea creatoare din perspectiva divino-umanului. Geniul şi Sfîntul, cele două tipuri creatoare absolutizate în gîndirea filocalică, avansează în spațiul cunoaşterii după scenarii specifice. Şi unul şi altul operează în chip „circular cînd se află în intimitate cu strălucirile cele fără început şi sfîrşit ale frumosului şi ale binelui". Este o cunoaştere contemplativă şi rotitoare a atributelor, în starea lor de supremă grație; sau îşi îndreaptă privirea în linie dreaptă, în intențiile lor creatoare (opera de artă, morala religioasă), trebuind să aleagă între frumusețile de jos şi cele de sus; în forma spiralei se manifestă subiectul creator, în funcția lui de călăuză a formelor inferioare către infinitatea frumuseții superioare.

Dragostea este prezentă în frumusețe ca putere ce adună şi armonizează calitățile lucrurilor. S-a spus că obiectele şi calitățile participă la frumusețe (Fr. Augustin); dar aceasta nu se petrece la întîmplare. Dragostea le cheamă (*kalos*) către sens şi formă. Ea se află în frumusețe ca putere unitivă şi stimulatoare, după cum lumina, alt atribut al dumnezeirii, reprezintă acelaşi semn de apropiere a frumuseții. Şi aşa cum există mai multe feluri de „bine" (în înțelepciune, în dragoste, în frumusețe) şi dragostea, lumina, frumusețea coexistă în diferite forme şi raporturi, în lumea văzutelor, a cunoaşterii pozitive, ca şi în cea a nevăzutelor. S-a vorbit despre luminarea prin cunoaştere, în contemplație sau extaz, despre luminarea limitată dramatic prin necunoaştere (*Este*-le arghezian), de strălucirea unei culori ori de limpezimea unei voci omeneşti. Astfel, dacă frumusețea reprezintă o calitate a unui lucru cu statut participativ, lumina

trebuie privită ca mod de existență al celei dintîi. Dragostea unește apropiatele, lumina apropie depărtatele, în așa fel încît frumusețea neasemuită și dumnezeiască să fie simțită ca și cum noi înșine ne-am afla în dependență de ea.

5. Teoria artei

În problemele artei, Dionisie a pledat pentru reprezentarea plastică a simbolurilor cultice. În acest sens pot fi identificate, în scrierile sale, prefigurările celor patru tipuri de expresie poetică din *Divina Comedie* a lui Dante: literar, alegoric, moral, anagogic. Pseudo-Areopagitul nu a fost atras de forma literară, mimetică și iluzionistă; pînă la el, domina aspectul anecdotic și descriptiv, ceea ce ținea de existența imediată. Nu este exclusă nici lipsa de experiență a artiștilor vremii, ca și necunoașterea corectă a adevărului creștin. Ei nu se pricepeau să umanizeze în imagini dumnezeirea lui Hristos. Nașterea și Învierea erau desacralizate, prin raportare la amănunte anatomice sau narative specifice omului obișnuit. Dar, în concepția primilor părinți, Nașterea trebuia să rămînă un mister pentru credincios, iar Învierea, o taină. Dacă lui Dumnezeu i se atribuiau gesturi și patimi omenești, asemenea lui Zeus, era coborît din măreția sa proniatoare. Împotriva unor asemenea stări de fapt și pentru bucuria unor „suflete desăvîrșite”, Areopagitul a scris *Teologia simbolică*, o carte pierdută, consacrată simbolismului și misticismului artei. Unele probleme au fost reluate în *Epistole*, de unde putem deduce, în linii foarte generale, spiritul și viziunea autorului. În *Scrisoarea a IX-a*, el afirmă: „Așadar, pentru el și pentru alții am socotit că se cuvine să descriu, pe cît posibil, diferitele forme ale chipurilor simbolice care fac referință la Dumnezeu.

Fiindcă le priveşti din afară, ele par de o monstruozitate de necrezut şi imaginare”.

Adevărurile artei nu trebuie născocite, ci luate direct din izvoarele scripturistice; imaginația individuală este falsă. Autorii inspirați dezvăluie realitatea sacră în două chipuri, fără a pretinde că fac vizibil misterul. Pe de o parte, ei ocultează înțelesurile, acestea rămînînd inteligibile doar inițiaților; şi Iisus se exprimă, adesea, în limbaj figurat, pentru a ocroti puritatea sfintelor taine: „Căci se cuvenea, nu numai altarul să fie păstrat curat de mulțime, ci şi viața umană, care este în acelaşi timp indivizibilă şi divizibilă, să respecte după cuviință luminile cunoaşterii divine”[23]. Domnul se înfurie şi-i ceartă pe fariseii şi cărturarii care-i pun întrebări iscoditoare, iar cuvîntările sale sînt într-un fel receptate de credincioşi, în altul de ceilalți. Există şi o exprimare neînvăluită, simplă, destinată să-i ajute pe cei aflați încă în noviciat, dar de aici nu rezultă că teologia impune limite de castă cunoaşterii subtile prin simboluri ermetice.

Autorul purta un cult deosebit simbolurilor sacre, crezînd că elaborarea ori descifrarea lor necesită aptitudini perceptive şi o anume capacitate de emoționare. Revelarea unui simbol, fie în intelect, fie în imaginație, înseamnă, înainte de toate, actualizarea şi, deci, trăirea realității misterice presupuse. Mai mult decît atît, simbolurile diferă între ele ca structură şi ca sens pe scara ierarhiilor, de aceea şi tratarea lor artistică se cere circumstațiată. Dumnezeu este reprezentat prin foc, iar cuvintele sale prin flăcări. Dar cînd textul sacru evocă o imagine deimorfă în chip de flacără ori de văpaie, ni se comunică un mesaj: simbolul nu are o valoare decorativă, ci semantică. Şi îngerii, mai spune Dionisie, sînt uneori reprezentați prin culoarea roşie sau albă („inul pur”, cu care se înveşmîntă Domnul Iisus în Apocalipsa lui Ioan): focul

apare într-un registru foarte bogat de nuanțe. „De altfel, aceeaşi imagine a focului ia un sens diferit după cum se aplică: într-un fel lui Dumnezeu, care este mai presus de înțelegere, într-altfel providențelor Sale spirituale sau cuvintelor, şi altfel îngerilor. Într-un caz se iau cu înțelesul de cauză, în altul cu înțelesul de existență, în al treilea cu acela de participare şi chiar cu alte înțelesuri de existență, după cum le determină rigoarea ştiințifică" (lucr. cit., p.83). După Cicerone Iordăchescu, decriptarea simbolurilor reprezintă o operație foarte dificilă: unele dintre ele dau impresia de obscuritate, de ritmică repetitivă, de controverse interne. În realitate, constată traducătorul, lectura atentă confirmă unitatea coerentă, clară şi sistematică pe toate planurile scrierii: observațiile privind simbolistica artei concordă cu cele expuse în legătură cu teoria frumosului. Demonstrarea unității dintre artă şi frumos este, cum se ştie, decisivă în definirea esteticii ca disciplină relativ autonomă. Este meritul lui Dionisie că a relevat acest raport.

Capitolul II
Dumnezeu şi Om în creaţie

În practica artistică a *esteticii teologice* nu s-au naturalizat termeni ca *geniu*, *artist*, *talent*, *artă*, *operă*. Aceste cuvinte definesc activităţi umane individualizate şi delimitate în sfera manifestărilor mundane. Între uman şi divin se interpune astfel un plan rigid, netransparent; arta religioasă evoluînd în direcţia revelată şi inspirată, arta laică alegîndu-şi o cale proprie. Este foarte adevărat că unii dintre termenii citaţi au început să circule încă de la primii părinţi ai creştinismului; ei îndeplinesc funcţii tehnice şi nu lămuresc chestiuni de esenţă. De aceea ne vedem nevoiţi să vorbim fie de *două tipuri de estetică*, sensibil diferite, fie de noţiuni împrumutate, înrudite, cărora urmează să le acordăm accepţiuni specifice. Cînd Sfîntul Ioan Gură de Aur afirma că Dumnezeu este un „artist desăvîrşit" şi că lumea este „capodopera" Sa, unică, inimitabilă, vorbea în metafore pentru a pune în evidenţă exemplaritatea actului divin. Dar Dumnezeu nu este un *artist* în sensul obişnuit al cuvîntului laic, aşa cum preotul, succesorul lui Hristos Iisus în jertfa euharistică, nu îndeplineşte rolul de *actor*. Teologia nu şi-a propus să opereze cu aceşti termeni, în sensul cunoscut de noi din tratate, pentru că nici unul nu-i aparţine legitim. Ei au luat naştere pe terenul esteticii „savante" şi raţionaliste, vin din

mitologie (*geniu, genius*), şi au căpătat extinderea pe care o cunoaştem. Nikolai Berdiaev şi Nichifor Crainic apelează adesea la ei, le consacră capitole întinse (despre geniu, talent, artă), dar nici măcar nu atrag atenția asupra convenționalismului lor. Pentru un teolog este mai relevant să se spună că Roman Melodul, spre exemplu, se află sub puterea harului divin, decît că are „talent". Acest cuvînt este mai abstract, mai autonom şi nu-l pune pe Omul inspirat în relația directă, ocrotitoare, cu supraființa de la care devine.

1. Ziditorul

Spunem simplu şi clar că Dumnezeu este *ziditorul* lumii, cu alte cuvinte, lumea este *opera* Sa. În acelaşi sens, recunoaştem şi că Domnul *a creat-o, a făcut-o, a născut-o*. El *a dat viață* tuturor făpturilor, *a întocmit* cerul şi pămîntul, este *Atotțiitorul, Stăpînul, Tatăl tuturor*, iar noi, fiii lui. Toate aceste nume şi atribute i Se potrivesc perfect, dar mai adecvat pentru creație este atributul de *Ziditor*, adică de *Împărat ceresc, Atotputernic, Atoateştiutor* (Dionisie Pseudo-Aeropagitul). Şi putem înmulți numărul de termeni, pe o listă şi aşa destul de lungă. Omul nu poate aspira la nimic din toate acestea. Aici se află dubla deosebire de esență dintre Dumnezeu şi om. Ca să fie egali, ar trebui ca şi omul să se comporte în creație asemenea Ziditorului, în sensul absolut al cuvîntului, sau să fie situați în spațiul mitologiilor paralele, fiecare cu ipoteza proprie despre geneză. Omul nu numai că nu se poate bucura de avantajul Ziditorului, dar nici măcar nu este zidire în totalitate, ci o parte a ei. În raport cu zidirea, el poate fi considerat o figură de stil, cea mai izbutită, în nemărginirea unui poem; față de divinitatea creatoare, omul poartă numele de operă, iar Dumnezeu pe acela de „autor". Oricîte ecuații

am propune, nu ieşim din subordonarea creaturii față de Ziditor. De unde rezultă că statutul existențial al fiecăruia (de creator, de artist) trebuie înțeles în chip separat, după cum acela de *operă* diferă, ca sens, de la unul la altul.

Iată cîteva note distinctive dintre Dumnezeu ca Ziditor şi Omul ca *artist* (creator, autor):

Totul porneşte de la *existență* şi *cunoaştere*; prin acestea, Dumnezeu se delimitează de Om şi de om. Mai întîi de toate, El este preexistent. De aceea întinderea şi nivelul cunoaşterii îi scapă creaturii. Ea se limitează la existent (la concret, la mundan), acesta îi este dat, dar nu-i aparține ca lucrare proprie, de unde imposibilitatea de a-l cunoaşte exact şi în profunzime şi chiar de a se şti pe sine; pentru că nu deține toate datele ființării sale, nu cunoaşte nimic de la sine, ci află, fie pe cale revelată, fie pe calea „ştiinței", fapt ce se produce tot sub puterea inspirației; pentru că:

– Dumnezeu are grijă de toată creatura, doreşte să o promoveze în orice împrejurare. Din păcate, ea a pierdut darul cu care era înzestrată prin geneză, condamnîndu-se la o cunoaştere superficială şi la o existență limitată.

– Dumnezeu are capacitatea de a se afirma simultan în diversitate şi unitate; Unul în alteritate. Dar înainte de a se manifesta în creație, adică în multiplicitate, El a existat ca Unul. Nu sîntem în măsură să înțelegem ce înseamnă „înainte", pentru că gîndirea noastră este mărginită la catafatic; în acest domeniu al cunoaşterii interzise, ne stă în putință să utilizăm doar termeni cu accepțiune pozitivistă. „Înainte", „după" etc. sugerează ordine temporală şi aşa şi este. În *Cartea Facerii* se spune: „La început a făcut Dumnezeu cerul şi pămîntul"; iar la Ioan, în pericopa despre geneză, stă scris: „La început era *Cuvîntul*...". Nouă nu ne este dat să cunoaştem realitatea de dinaintea „începutului"; pentru că nu

ne-am aflat acolo. *Cartea Facerii* şi *Evanghelia lui Ioan* se referă sigur la Dumnezeu şi la *Cuvînt*, adică la Unul din Treime; orice „înainte” presupune şi un „după”, pe care, de asemenea, nu-l putem aproxima. Este posibil ca diversul, multiplicitatea să se retragă din nou în Unul, Cuvîntul să plutească deasupra întinderilor nesfîrşite, cum îşi imaginează şi Mihai Eminescu: „Căci în sine împăcată reîncepe eterna pace”.

Poate fi semnalat şi un alt înțeles al jocului dintre Unul şi multiplicitate, în spiritul numelor divine ale lui Dionisie Pseudo-Areopagitul: Dumnezeu este adevăr, Frumusețe, Dreptate, Bunătate etc., fiecare dintre acestea, la modul ideal şi absolut. El este deodată blînd şi mînios, în aşa fel încît, în momentul în care îşi manifestă un atribut, nu-l pierde pe celălalt. Chiar în *primordium*, adică „înainte” de început, sub chipul Unului, exista, în principiu, şi ca multiplicitate. Omului nu-i sînt accesibile asemenea transformări şi ubicuități.

– Omul trăieşte în succesiune, experimentînd, pe rînd şi la scara creaturii, propriile învățăminte; Dumnezeu există în chip paradoxal şi în simultaneitate. El se manifestă, cum spune Dionisie, ca „micime” absolută, dar şi ca măreție absolută. Diferența dintre simultan şi succesiv are un rol hotărîtor în constituirea sublimului, într-o parte şi în alta, în Zidire şi în opera artistică a omului. Ne referim la ceea ce numeşte Kant *sublim dinamic*, la intensitatea stărilor exprimate, imposibil de comparat, pentru că se manifestă în forme şi la niveluri diferite, la Dumnezeu şi la Om.

– Se spune că geniul este vizionar. El penetrează lumea obiectelor situîndu-se în transcendent, pentru a contempla arhetipurile ideale (Schopenhauer); şi se deosebeşte de omul obişnuit, care are o gîndire limitată, obiectuală. Vizionarul nu-şi opreşte privirea la suprafața lucrurilor ori la secvența prezentă de timp, ci „vede” ce se întîmplă „dincolo” de ele şi

peste vreme. Ecranul umbrelor (Platon) nu-l incomodează, umbrele fiind accidente, efemerități. Omul lucid le pătrunde cu ființa sau le reconstituie în întreguri, după modelul arhetipurilor, numai de el şi de divinitate ştiute. Aici avem de-a face cu două teorii ale geniului, foarte înrudite, pe care, de regulă, le contopim. Una aparține lui Platon şi se întemeiază pe contemplarea ideilor, realitatea lucrurilor fiind transferată în transcendent. În dialogul *Cratylos*, se consideră că numele ce se acordă unui lucru sau unei ființe trebuie ales în aşa fel încît să corespundă acelei realități în esența ei; în alt dialog, *Sofistul,* prin comentariul Străinului din Elea, ni se prezintă o schiță completă şi pură de gîndire, eliberată de orice presupoziție aparținînd accidentalului ori imaginarului, născătoare de îndoială şi de fals. În discuția „despre ceea ce ființează", ca şi în creație, omului îi este dată înțelegerea derivată în copie: „Voi stabili deci că lucrurile aşa-zis naturale sînt create printr-o artă divină, pe cînd cele alcătuite din ele de om sînt create printr-una omenească; iar potrivit cu acest argument există două feluri de creație: unul omenesc, celălalt divin"[1)]. Omul de tip eleat, asemenea Străinului din Elea, are capacitatea de a contempla ideile, înțelegîndu-le cu un spor de luciditate față de poet ori față de individul obişnuit. Gînditorul se află mai aproape de Dumnezeu, cu toate acestea, el derivă ființarea din lucrurile făcute şi ştiute de creatorul divin. Gînditorul este filosof, iar poetul, sofist, ancorat în lumea palidă a copiilor.

Cealaltă teorie a geniului aparține lui Schopenhauer şi proclamă „înălțarea impersonală". Filozoful german a preluat de la înaintaşul său conceptul de contemplație, căruia i-a dat o accepțiune estetică. Platon pune contemplația pe seama gîndirii intelective, Schopenhauer o rezervă experienței intuitive, artistului de geniu. Primul „vede" ideile şi ajunge la o

cunoaştere raţională, celălalt le intuieşte pentru una emoţională. Ambii autori au introdus un element mistic în problematica geniului, căci atît contemplarea, cît şi înălţarea ţin de tehnicile extazului. *Extaz* înseamnă apropiere simpatetică de un punct inaccesibil. Apropierea nu este suficient de comodă pentru a permite ochiului să vadă clar şi distinct ideile; şi nici contemplaţiei să se delecteze cu perceperea arhetipurilor. Atît Platon, cît şi Schopenhauer au crezut prea mult în afirmaţiile lor. Numai sfîntul, care este un mistic desăvîrşit, poate realiza o apropiere privilegiată, şi aceasta din două motive: voinţa de apropiere nu se consumă ca simplă dorinţă. Sfîntul îşi modelează astfel fiinţa, încît înălţarea şi contemplarea să fie posibile cu adevărat. Ca să „vadă" şi să creadă, adică să nu se înşele, îşi construieşte un aparat adecvat de percepţie, printr-o educaţie religioasă foarte severă. Ochiul anatomic devine insuficient şi e înlocuit cu altul spiritual, pregătit să vadă „nevăzutele", lumea lui Dumnezeu. În al doilea rînd, voinţa de apropiere este reciprocă; orice tratat de mistică ortodoxă ne asigură că ea porneşte de la om, ca mod de opţiune, iar Dumnezeu îi vine acestuia în întîmpinare. Deci Dumnezeu nu este un punct fix, încremenit în mister, ci-şi anunţă prezenţa în diferite chipuri. Dumnezeu şi om au privirile aţintite unul asupra altuia, gata pentru întîmpinare, dialog şi uniune.

– Prorocii nu erau „vizionari", ci clarvăzători, pentru că se aflau sub stăpînirea inspiraţiei divine. Adesea, prin ei vorbea însuşi Dumnezeu; sau citeau în semnele lumii şi ale vremii ceea ce urma să se întîmple, cu vrerea Celui de sus. „Natura", fiinţele, obiectele, fenomenele nu constituiau, pentru ei, impedimente care să opacizeze privirea (Platon), şi nici forme decrepite, irelevante pentru cunoaştere, de unde voinţa de refuz şi dorinţa de înălţare (Schopenhauer), ci o modalitate de acces către Tatăl ceresc. În textele religioase

canonice ori apocrife, ni se relatează că sfinţii şi prorocii au vedenii (Iezechiel: *Vedenia zidirii templului*: *Apocalipsa lui Ioan*); şi în literatura folclorică întîlnim pasaje despre persoane impresionate de ceea ce li s-a arătat în somn. În Vechiul Testament, patriarhii se înţelegeau cu Dumnezeu în vis. Prin urmare, somnul favorizează stările de apropiere şi revelaţie. Romanticii au experimentat şi ei cu mult succes calea onirică, aşa cum o ilustrează şi Mihai Eminescu în cunoscuta revelaţie din *Scrisoarea III*. Dar, spre deosebire de romantici şi de anonimul din oralitate, sfîntul şi proorocul au vederea *îmbunătăţită* cu ajutorul harului divin, interpunîndu-se între Dumnezeu şi omul de geniu. Dumnezeu este singurul care vede cu adevărat, întrucît cuprinde în Unul alfa şi omega, totalul propriei creaţii. El nu se află în josul ierarhiei pentru a fi ajutat să-şi ridice privirea, ci în punctul cel mai înalt şi peste tot. Fiind „de faţă", cum ar spune Nichita Stănescu, nu are să-şi imagineze ceea ce a fost ori urmează să fie. Metafora Lui poate fi asemuită, şi chiar şi este, cu imaginea roţilor heruvimice dintr-o vedenie a lui Iezechiel: „Cînd ele mergeau, mergeau în toate patru părţile, şi în vremea mersului nu se întorceau, ci încotro era îndreptat capul heruvimului, într-acolo mergeau, şi în vremea mersului nu se întorceau" (Iezechiel, 9, 11). Identificăm aici muza unor versuri de Nichita Stănescu, autor care cultivă adesea poetica numerelor hermetice, gîndirea eleată ori stilul vedeniilor biblice:

„voi alerga, deci, în toate părţile
deodată,
după propria mea inimă voi alerga,
asemeni unui car de luptă
tras din toate părţile simultan
de o herghelie de cai biciuiţi".

(A unsprezecea elegie)

Dar autorul *elegiilor* mimează, ca orice spirit uman. El porneşte de la un izvor, deci nu „vede” în sensul lui Dumnezeu şi nici nu are vedenii integrale, asemenea sfîntului ori proorocului, ci zăreşte mai bine ca omul obişnuit; sau întrezăreşte. De aceea îl numim pe poetul de geniu „vizionar”. După Platon, artistul de geniu nu se poate ridica la înălţimea unei cunoaşteri adevărate. Homer, care vorbeşte despre zei şi despre oameni, fără a fi o divinitate, şi nici priceput în vreun meşteşug al oamenilor, improvizează; de aceea trebuie considerat un „mincinos”.

Vizionarismul omului de geniu depinde de statutul său de creatură, de existenţa concretă; el încearcă să stabilească o anume relaţie cu Unul, pe urmele sfîntului, ceea ce îi asigură un orizont larg şi cuprinzător în cunoaştere. În acest punct, omul de geniu se întîlneşte cu sfîntul, iar mistica religioasă se interferează cu mistica artei.

– Raportul Dumnezeu (Ziditorul) şi artistul de geniu (vizionar) aduce elemente specifice în problema originalităţii în gîndire şi în artă. Întrucît Dumnezeu are avantajul cunoaşterii absolute, opera Sa, Zidirea, se bucură de originalitate deplină. Dumnezeu este Unul şi nealterabil, adică nesupus devenirii; opera Sa, de asemenea, se distinge prin unicitate. În consecinţă, omul de geniu, datorită statutului său de creatură şi existînd în ordinea diversului, se situează pe un plan secundar şi de altă natură. Nu sînt motive de contestare a originalităţii, dacă aduce elemente noi în raport cu altul ori cu generaţia ce l-a premers, atît în ideaţie, cît şi în forme tehnice. Originală este *creaţia autentică*. Cum această sintagmă nu străluceşte prin precizie, se cuvine ca originalitatea să fie sub controlul gustului. Şi aceasta nu pentru că am da crezare propoziţiei „gusturile nu se discută”, din contra, ne îndoim foarte mult în legătură cu acest fals

adevăr estetic, destinat să salveze mediocritățile. Avem însă încredere în spiritul justițiar al gustului: cine emite judecăți necontrolate, din nepricepere, din orgoliu, din lipsă de realism, din spirit partizanal, nu scapă nepedepsit, fie şi post festum. Să reținem: Zidirea divină, opera lui Dumnezeu, se impune prin adevăruri de credință; creația omului de geniu cere autoritatea gustului, care nu funcționează ireproşabil totdeauna.

– Trebuie să ne imaginăm că Dumnezeu, „cît este el de mare", cum se exprimă Arghezi într-o poezie, a întîmpinat dificultăți serioase în lucrarea Sa ziditoare. În Biblie (*Vechiul* şi *Noul Testament*), ni se dau două variante despre geneză, ce se completează una pe alta; în cărțile apocrife, mai ales în textele folclorice, Domnul apelează la ajutoare, El avînd, fireşte, rolul decisiv. În anumite mitologii clasice, în special mesopotamiene, creația primordială se desfăşoară după un scenariu eroic, dramatic. Dificultatea la care ne gîndim este următoarea: Ziditorul a transformat logosul în materie, ceea ce apare ca o imposibilitate; el a materializat spiritul. Omul priveşte muntele, un colos de piatră, întruchipat din neființă, şi-l valorizează estetic. Încă din Antichitate s-au dezvoltat mai multe direcții de gîndire care puneau omul şi natura în relație directă cu Dumnezeu; Goethe considera natura opera lui Dumnezeu, o artă perfectă. Există şi reciproca: omul transformă materia în spirit, ceea ce pare, de asemenea, o imposibilitate; este şi o restituire: creatura primeşte materia spiritualizată, iar lui Dumnezeu i se înapoiază spiritualitate materializată. În acest schimb de daruri, noi vedem o colaborare ideală între Dumnezeu şi Om.

a. Zidire şi laudă

Din lectura celor două izvoare biblice (*Cartea Facerii* şi *Evanghelia lui Ioan*), privind creaţia primordială, se desprind două teme care necesită comentarii suplimentare: după fiecare zi de osteneală şi de zidire, Dumnezeu s-a arătat mulţumit; „este bine”, a zis El, ca orice „meseriaş” care-şi vede lucrarea împlinită. Se ştie că acest „este bine” a fost echivalat, fără dificultate, de exegeţi, cu *frumos*, fie cu argumente filologice, fie că s-a apelat la tradiţia areopagită privitoare la numele divine; binele şi frumosul apar coasociate, primul constituind, printre altele, cauza celui de-al doilea. De aici a decurs toată teoria, avansată, prima oară, de sfinţii părinţi, cum că Dumnezeu este un „artist” desăvîrşit, iar lumea creată, „operă” de artă. Pe de altă parte, să reţinem şi o părere a lui Vladimir Lossky: „Dumnezeu e, aşadar, creator deoarece El doreşte acest lucru: numele de creator este secundar faţă de cele trei nume ale Treimii. Dumnezeu este veşnic Treime. El nu este veşnic creator, cum credea Origen, care, tributar concepţiei ciclice a Antichităţii, Îl făcea astfel dependent de creatură”[2)]. Creaţia este secundară în raport cu eternitatea divină. Dar în momentul în care Dumnezeu a hotărît să fie creator, acest fapt trebuie înţeles în toată, plenitudinea lui. Cele spuse de teologul rus îl vizează şi pe Nikolai Berdiaev, care inversa datele acestei probleme. Berdiaev afirma că *sfinţenia* şi-a pierdut din actualitate şi interes după două mii de ani de la naşterea creştinismului, făcîndu-l pe Dumnezeu „dependent de creatură”. Geniul este, înainte de toate, creatură. Din moment ce Berdiaev susţine primatul genialităţii în raport cu sfinţenia, ca premiză a unui nou eon teologic, se arată adept al lui Origen, ca să nu mai vorbim de Nietzsche.

A doua temă la care ne gîndim, în legătură cu textele genezice, porneşte de la ideea că lumea a fost zidită în şase zile. Un cunoscător al simbolisticii numerelor şi spațiilor hermetice ne-ar atrage atenția asupra semnificației speciale a numerelor 6 şi 7, astfel: numărul 6, de pildă, era considerat de vechii greci *arithmos teleios*, avînd două semnificații: *număr limitat de el însuşi* şi *număr perfect*; aceasta pentru că, indiferent de operația aritmetică, numărul 6 îşi păstrează identitatea astfel: 1, 2, 3 = 6:1 = 6; 6:2 = 3; 6:3 = 2; prin adunarea divizorilor se obține acelaşi număr: 1+2+3 = 6. Transpunînd numărul 6 în spațiu, se obține *hexagrama*. Aceasta „a fost venerată în cultura ebraică ca stea a lui David. Ea reprezintă, de asemenea, a şasea Sephira, care purta numele de Tiphereth, ceea ce înseamnă «frumusețe» sau «podoabă». Frumusețea nu există decît dacă exteriorul se află în armonie cu interiorul. Este cazul numărului şase. Căci ce altceva se poate gîndi despre un număr care este egal cu suma divizorilor săi? Exteriorul coincide cu interiorul, căci numerele 1, 2 şi 3 formează interiorul lui 6”[3)]. Ar trebui să deducem din afirmația lui I. Bindel că logosul divin din Geneză era constituit din numere. În *Cartea Facerii*, se spune că Dumnezeu, la sfîrşitul fiecărei zile din cele lucrătoare, constata cu mulțumire, „este bine”. În sens cifrat, El rostea un număr: „ziua întîia”, „ziua a doua”, „ziua a treia” etc. Indiferent ce număr invoca, acesta era un divizor al lui 6 din hexagramă, echivalent cu „este bine”, adică *Tiphereth* (podoabă, frumusețe). Şi grecii atribuiau cosmosului aceleaşi calități: podoabă, frumusețe, armonie. Prin Facere, s-ar înțelege afirmare tainică de numere şi spații cu sensuri simbolice.

Despre 7 ni se spune, în acelaşi text: „Odată cu şapte s-a efectuat trecerea de la material la nematerial, trecere începută deja cu numărul şase. Şapte a repurtat într-un fel o victorie

asupra lumii materiale. În acest fel gîndeau vechii evrei dînd celei de a şaptea Sephira numele de Nezah. Nezah, înrudit cu termenul grec Nike, semnifică, la fel ca acesta, victoria”[4]. Înțelesul complet al *Facerii*, din lectura celor două numere, unul divizibil, altul nu, însă întreg, ar fi acela de *frumusețe* şi de *biruință*. Aceste atribute se află în relație, ca şi numerele 6 şi 7. În primele şase zile, Dumnezeu a făcut lumea în spiritul lui „este bine”; a şaptea a fost aleasă ca zi de odihnă şi ca semn de izbîndă.

Închizînd această paranteză (de interes mai special şi neteologic) şi revenind la problema enunțată în subtitlul subcapitolului (*Zidire şi laudă*), vom constata că textul din *Cartea Facerii* este foarte sobru. Zilele nu sînt nominalizate, doar numerotate. Aflăm ce a făcut Dumnezeu în ziua „întîia”, „a doua”, „a treia”..., nu luni, marți, miercuri etc., pentru a înțelege de ce a fost aleasă Duminica zi de odihnă. Se întrezăreşte ideea că Zidirea a fost transferată în serie numerică şi nu temporală. Lossky arată mare nedumerire în legătură cu unele aparente neconcordanțe, privind ordinea actelor ziditoare, dar le găseşte înțelesuri teologice credibile. Cerul şi pămîntul datează de la „început”. Să înțelegem prin „început” prima zi? Greu de crezut, pentru că primele două versete fac parte din narațiunea Cărții; este o vorbire indirectă. Abia în versetul al treilea se specifică activitatea Logosului, cu („Şi a zis Dumnezeu”) *Să fie lumină!* Este ziua întîia, cînd aceasta se desparte de noapte, ca în *Theogonia* lui Hesiod. Cerul urmează să ia naştere în ziua a doua, iar pămîntul în a treia. Ziua şi noaptea au mai fost despărțite o dată, în ziua a patra. Dacă ținem seama de naşterile şi renaşterile succesive, fizice, spirituale, obişnuite în mitologie ori în religie, asemenea repetiții se explică de la sine. Este limpede că se operează simbolic şi ermetic. Se renunță subtil

la ordinea temporală, pentru incifrarea numerică. Cerul şi pămîntul apar „la început”, întrucît esențializează întreaga zidire. Se tăinuieşte lucrarea Unului divin, iar acesta se aşază în fruntea seriei numerice. Ca orice operă revelată, întreaga zidire se desfăşoară sub semnul Luminii, ceea ce justifică apariția simbolică a cerului în ziua întîia.

De remarcat precizia discursului, care manevrează un tipar unic pentru fiecare zi aparte. Acesta este fixat în trei timpi narativi, dezvăluind funcția modelatoare a două logosuri, al lui Dumnezeu şi al naratorului inspirat; primul alcătuieşte zidirea, al doilea o înfățişează în formă revelată. „Şi a zis Dumnezeu”; primul timp, aparținînd povestitorului biblic, este preludiul fiecărei zile. Timpul al doilea indică actele Logosului ziditor, săvîrşite într-o manieră imperativă şi suprapersonală: „Să fie lumină!” (ziua întîia); „Să fie o tărie...”(ziua a doua); „Să se adune apele...”(ziua a treia);. „Să fie luminători...” (ziua a patra); „Să mişune apele...” (ziua a cincea); „Să scoată pămîntul ființe vii” şi „Să facem om...” (ziua a şasea). Iată rezultatul genezei, în fraze concise. Toate ar necesita o decriptare prin comentarii detaliate. Timpul al treilea aparține tot scriitorului inspirat şi sacru şi introduce două teme. Prima, pe care am mai comentat-o: „Şi a văzut Dumnezeu că este bine”. Ziditorul îşi judecă propria lucrare de fiecare dată. Prin „este bine” El ne asigură nu numai de esteticitatea operei şi de perfecțiunea în toate planurile, dar şi de durabilitatea ei. Şi a avut grijă ca lucrarea să fie „întocmită” în aşa fel, încît să nu fie supusă nici stricăciunii, nici schimbării, atîta timp cît i s-a hărăzit să ființeze. Opera artistului de geniu se bucură şi ea de calități indiscutabile; în sinea ei, adică raportată la condiția umană de care depinde, poartă semnele specifice unei perioade de timp, de oarecare întindere. Ea nu poate concura eternitatea, pentru că (printre

multe altele, cum am mai arătat) izvorăşte dintr-o cunoaştere fragmentară şi superficială. A doua temă: „Şi a fost seară şi a fost dimineață”. Prin acest şablon verbal, repetat, se face separarea între două zile. Naratorul ne sugerează planul divin, potrivit căruia Dumnezeu, prin zidire, introduce ordine în haosul preexistent, cînd pămîntul era „netocmit şi gol”. Ziua a şasea este cea mai importantă, pentru că Dumnezeu slobozeşte viața pe pămînt. Lectorul obişnuit asociază această zi cu naşterea omului, ceea ce este foarte adevărat. Lucrurile sînt însă ceva mai complicate. Mai întîi au luat naştere viețuitoarele pămîntului: „Să scoată pămîntul ființe vii după felul lor...”. Şi apoi: „Să facem om după chipul şi asemănarea noastră...”. Viețuitoarele din ziua a şasea, ale pămîntului, puteau să apară în ziua anterioară, odată cu cele ale apelor şi ale văzduhului. Nu s-a procedat aşa din motivul decis de Creator, de a-i încredința omului gestiunea lumii celei văzute. Atenția specială acordată omului se dezvăluie şi sub alt aspect. Cum observa înaintea noastră Vladimir Lossky, la începutul fiecărei „zile” Dumnezeu spune „să fie”, „să se adune”, „să mişune” etc., cu o singură excepție, care îl priveşte pe om: „să facem”. În lucrare s-a procedat în mod diferențiat: pe de o parte operează Logosul ca persoană singulară, poate în Treime, pe de alta Treimea conlucrează în mod evident şi diferențiat, de unde necesitatea pluralului: „Să facem om după chipul şi asemănarea noastră”. Ca omul să fie „după chip şi asemănare”, mîinile Domnului i-au dat formă, născîndu-l o dată; apoi a suflat asupra lui, dîndu-i viață a doua oară. Şi celelalte viețuitoare din ziua a şasea au ieşit din pămînt, însă nu poartă urmele degetelor divine: „Să scoată pămîntul ființe vii, după felul lor”.

În concluzie, Zidirea are un caracter ritualic şi sacru. Ordinea strictă şi ceremonioasă pe care am semnalat-o ține de

logica ritualului. Revărsarea Logosului asupra creaturii şi a Sfîntului Duh în om sacralizează întreaga lucrare.

Acestea sînt fundamentele care asigură operei unicitate şi desăvîrşire. Disciplina ritualică în creație s-a transmis şi artiştilor religioşi, în sensul că ei îmbină lucrul în domeniu cu pregătirea spirituală. Citim, de pildă, în erminiile de pictură, că meşterul călugăr se supune unei vieți ascetice foarte aspre, se adînceşte în lecturi de texte sfinte, se consacră rugăciunii şi meditației. Urcat pe schele, el cîntă psalmi, tropare, condace etc., dintre cele mai potrivite cu tema la care tocmai lucrează.

b. Ex nihilo

Se acceptă în unanimitate că opera divină a luat naştere *ex nihilo*, „din nimic”, prin aceasta înțelegîndu-se lipsa vieții materiale şi a materiei, înainte de zidire. Dacă ar fi existat viață anterioară, spune Petre Țuțea, Dumnezeu s-ar fi transformat în demiurg, adică în meşteşugar de geniu. Acesta este sensul grecesc al cuvîntului: demiurg = meşteşugar, meseriaş. Negarea materiei are un sens teologic. Dumnezeu nu operează cu materia, ci cu spiritul, care o precede. Dacă materia ar fi fost anterioară ori concomitentă cu spiritul, ar fi penetrat în creație şi răul, pe cale divină, cu acceptul benevol al Ziditorului, ceea ce ar fi dus la maniheism, o erezie a zurvanismului. Materia se află însă la dispoziția spiritului. În geneză, Dumnezeu hotărăşte prin logos naşterea pămîntului (ziua a doua), apoi porunceşte acestuia să scoată la iveală ființe vii (ziua a şasea). După ce materia a fost creată prin spirit, ea însăşi devine aptă să dea viață, însă sub control şi prin decizie divină.

Tema *ex nihilo* a căpătat un teren atît de sigur de la sfinții Augustin şi Toma încoace, încît tratatele şi dicționarele

care au urmat o dau ca discuție definitiv încheiată. Şi lui Petre Țuțea problema i se pare soluționată, deşi, de regulă, autorul se arată cel puțin neîncrezător în legătură cu multe dintre teoriile acceptate prea uşor de tradiția ştiințifică: „creştinii sînt cei care dau pentru prima dată definiția creației. Dumnezeu a creat lumea din nimic. Ca în Evanghelia lui Ioan: «La început a fost Cuvîntul şi Cuvîntul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvîntul şi toate cîte s-au făcut, printr-însul s-au făcut». Va să zică este vorba despre creația *ex nihilo*. Că, dacă i-ar precede ceva, ar deveni un meseriaş de geniu care pune ordine în haosul material: ăsta-i demiurgul!”. La drept vorbind, pe autor nu-l interesează aici, în mod expres, geneza operei în ansamblu, ci sensul originalității: *ex nihilo* este condiția acesteia; de a se face vrednic numai Dumnezeu. În raport cu el, omul cel mai înzestrat, Platon, de pildă, citat de Petre Țuțea cu această ocazie, este un demiurg, adică un meseriaş de geniu. Romanticii au dat un sens mai profund cuvîntului demiurg, lărgind în sens mitologico-filosofic mentalul grecesc.

Un comentariu interesant ne propune acelaşi Vladimir Lossky, în lucrarea citată: „Singur creştinismul sau, mai exact, tradiția iudeo-creştină cunoaşte noțiunea de creație absolută. Creația *ex nihilo* este o dogmă a credinței. Pentru prima dată este exprimată în Biblie, în Cartea a doua a Maccabeilor (7-28), unde o mamă, îndemnîndu-şi fiul spre martiriu, îi spune: «priveşte cerul şi pămîntul şi, văzînd toate ce sînt într-însele, vei înțelege că din nimic le-a făcut Dumnezeu» (*ekouk onton*, după traducerea *Septuagintei*). Dacă ne amintim că ouk este o negație radicală (care în context cu celălalt adverb de negație, *me*, nu lasă loc de îndoială) şi că aici este folosită sistematic în pofida regulilor gramaticale, ne putem da seama de implicația deplină a expresiei: Dumnezeu nu a creat pornind de la ceva, ci pornind de la ceea ce nu este, de la *nimic*”[6)].

Ultima propoziție aduce o lămurire decisivă. Teologul rus abordează calea apofatică, a cunoaşterii negative, iar în acest fel lucrurile se clarifică şi nu mai trebuie puse pe seama dogmei. Pe scurt: dacă Dumnezeu ar fi făcut lumea din *nimic*, aşa cum înțelegem noi din dicționar acest cuvînt, El ar fi fost un iluzionist. Sintagma *ex nihilo* se referă la noi, nu şi la El. Folosind negația, mărturisim necunoaşterea noastră, care nu este aceeaşi cu a lui Dumnezeu. Lossky pune adverbul de negație între ghilimele, de unde trebuie să înțelegem că, pentru Dumnezeu, *nimic* înseamnă *ceva*, cel puțin aşa cum *da* îl presupune neapărat pe *nu*; unul fără altul nici n-ar exista. Cum *da* înseamnă *ceva*, la fel şi *nu*. Prin urmare, lumea a fost făcută din *nimic* (*ex nihilo*), adică din *ceva* care nouă ne scapă. Ne întoarcem în punctul de unde ar trebui să înceapă discuția: acel *ceva* este Cuvîntul aflat în Sinele Domnului şi care se transformă în lucruri. Cum Sinele Său este infinit, la fel este şi lumea creată.

2. Creator şi imitator

Acest raport pune din nou problema originalității. Se cunoaşte o variantă antică, puternic mitologizată, pe care o întîlnim în dialogul *Sofistul* de Platon. Citatul, reprodus deja, reprezintă una dintre concluziile textului, reformulată de autor şi cu alte prilejuri. Pasajul ni-l aminteşte pe Platon cel din tinerețe, preocupat adesea de înțelesul imaginii: Dumnezeu creează conceptul lucrului, iar omul, urmîndu-i, se rătăceşte în capcanele imaginii care nu duc niciodată la sursă. Încercarea nereuşită îl plasează în postura de imitator. Se ajunge astfel la un alt raport, corelativ cu primul, concept-imagine. Problema originalității trece în domeniul filosofiei şi al esteticii, pierzîndu-şi, pe parcurs, punctul de plecare,

anume mitologia. Astăzi pare să nu mai existe cale de întoarcere pe această linie, dovadă una dintre remarcile lui Petre Țuțea, în stilul său tranşant: „Eu cînd citesc cuvîntul *creație* – creație literară, creație muzicală, creație filozofică – leşin de rîs". Nu există creație omenească, ci imitație; căci „zeul este creator şi omul imitator", îl citează din memorie Petre Țuțea pe filosoful grec. Mai exact este autorul român într-o propoziție aflată în continuarea celor citate: „Omul reflectă, în litere, în muzică, cîte ceva din transcendență, petece de transcendență". Fireşte, creatura nu are posibilitatea să ne ofere transcendența în stare pură; numai Prometeu a adus focul direct din cerul olimpic. Dumnezeu ne face sensibilă imaginea transcendenței (estetica laică) sau ne pregăteşte s-o percepem în forma revelată (estetica teologică).

Expozeul lui Platon a fost regîndit de mitografii moderni. Aceştia au receptat intenția filosofului grec pe linia a ceea ce s-a numit „raționalizarea" mitului şi au readus în discuție raportul creator-imitator. În legătură cu aceasta, Mircea Eliade porneşte de la ideea că modelul oricărei creații este cosmogonia: „Facerea lumii fiind creația prin excelență, cosmogonia devine modelul exemplar pentru toate soiurile de *creații*"[8)]. Sublinierea aparține autorului, pentru a evidenția că există diferite tipuri de creație, aflate în raporturi diferențiate cu modelul cosmogonic, pe de o parte, cu opera umană, pe de alta.

Dumnezeu nu pune la dispoziția omului doar un concept abstract pentru a-i încerca puterile intelectuale, cum lăsa Platon să se înțeleagă, ci un model comportamental, o fabulă. Dacă un mit evocă formarea cerului, ca mod de manifestare a zeului însuşi, omul extrage învățăminte pentru propria existență. Zeul pune mîna pe coarnele plugului, pe ferestrău, mistrie, fluier, învățîndu-l pe om să facă agricultură, să construiască, să cînte. Repetiție nu înseamnă aici imitație, ci

învățare. Cuvîntul nu are valoare peiorativă; cel puțin, nu aşa este receptat de tradiție; din contra, onorează, pentru că trimite la personaje şi evenimente prestigioase şi primordiale. Imitație înseamnă dorință de asemănare şi raportare (cu venerație) la un model prestabilit; poate avea sens religios şi moral. Aceasta este semnificația *nostalgiei întoarcerii*, despre care vorbeşte Mircea Eliade. Individul intenționează să se mențină în atmosfera sacrului, reactualizînd modele primordiale, transmise pe calea mitului. Simbolismul patronal este prezent şi în arta imaginii. Figurile zeului olar, zeului țesător, flautist, arhitect etc. au fost identificate pe vase de ceramică, pe frizele monumentelor arhitectonice, pe pereții împodobiți cu plăci de mozaic, fiecare personaj mitic fiind însoțit de obiectul ori de instrumentul meseriei sale. Această tradiție mitologică s-a transmis peste timp şi artei creştine, mai mult ca semn de recunoaştere decît cu intenții pedagogice. Aşa sînt reprezentați în pictura religioasă sfinții apostoli: „Începînd din vremuri mai vechi, din epoca paleocreştină chiar, apostolilor li s-a hotărît, în artă, anume atribute pe care le-au înmulțit şi definit secolul XIII şi Renaşterea. Pentru Petru, cheile, iar pentru Pavel, spada (numai din vremea Renaşterii italiene); Andrei are drept atribut crucea în formă de X (zisă şi «crucea Sf. Andrei»); Ioan, un potir; Iacov cel tînăr, o carte şi o măciucă; Iacov cel bătrîn, o cîrjă de călătorie, o pălărie împodobită cu scoici şi purtată pe umăr şi o carte; Matia, o bardă; Vartolomeu, o carte şi un cuțit; Simion, un ferestrău. Atributele sau simbolurile acestea sînt de origine mai degrabă apuseană şi folosite în arta medievală a Occidentului. Le întîlnim şi în Răsărit, în Balcani şi în Țările Române, datorită înrîuririlor apusene. Erminia de la Athos pune în mîna tuturor apostolilor rotuli (suluri) înfăşurate”[9]. Sînt simboluri cultice (crucea, cartea), de investitură (cheile),

martirologie (ferestrăul, lancea). Semne distinctive figurează şi pe veşmintele patriarhilor şi proorocilor: Moise poartă o amforă, Aaron o cădelniță, Isaia un băț înflorit etc.

Varianta religioasă a raportului Dumnezeu-Om în creație (creator-imitator) este de natură teandrică (Theos – Dumnezeu, andros – om) şi constituie unul dintre aspectele cele mai caracteristice ale antropologiei creştine. Omul se află în comuniune directă cu Părintele, în felul acesta avînd posibilitatea să participe la viața spirituală a lumii. Fiecare poartă de grijă celuilalt şi contribuie (în mod natural) la menținerea şi perfecționarea creației. Omul nu este un simplu imitator, ca în varianta estetizată a lui Platon, ci un colaborator modest dar sigur al „artistului” suprem; iar aceasta se poate urmări încă din *Cartea Facerii*. El beneficiază de un tratament preferențial în raport cu toate celelalte creaturi: se diferențiază prin naştere, Ziditorul implicîndu-se aici mai mult ca oriunde. Trebuia ca omul să poată duce la îndeplinire însărcinările ce urma să le primească. Prima şi cea mai importantă a fost chemarea lui Adam *de a numi*, adică de a primi în stăpînire şi de a îngriji viețuitoarele, toată lumea văzută. În timpul Potopului, omul este acela care salvează făptura. Se mai poate afirma că este un *imitator* şi nu un *ajutor* de toată încrederea? Trebuie reținut cu prioritate faptul că omul poartă răspunderi înalte, de organizator şi administrator. Rolurile sînt împărțite: Dumnezeu şi-a ales partea creatorului şi arhitectului suprem, omului revenindu-i, după puterile sale, îndatoriri de natură pragmatică.

Nici în ipostaza de artist omul nu se manifestă ca simplu imitator în *estetica teologică*. Geniul şi sfîntul au o misiune deopotrivă de grea: gestiunea şi perfecționarea creației divine. Ei au grijă să nu se deterioreze *chipul* şi *asemănarea* în om. Menținerea şi întărirea acestor trăsături

alese dau temei forțelor creatoare ale omului. Fiecare procedează pe căi proprii şi stimulat, la nevoie, de inspirația sacră. Sfîntul îşi modelează un portret sufletesc ideal, cu mari sacrificii personale, destinat să-i influențeze pozitiv pe semenii săi. Omul de geniu îşi îndeplineşte rolul de colaborator la zidire, punînd la îndemîna creaturii opere de artă. Ele nu sînt identice cu opera absolută, nici comparabile ca valoare; reuşesc însă să îndeplinească, prin structură şi ideație, funcția sanitară de îmbunătățire sufletească a acelora care le cercetează cu inima şi cu mintea. Să ne mîngîiem cu gîndul că, atunci cînd Dumnezeu a participat prima oară la sfînta liturghie din biserica Sfînta Sofia a împăratului Justinian, nemaiştiind, o clipă, dacă se afla în Paradis ori pe pămînt, sau cînd a audiat un oratoriu de Bach a rostit de fiecare dată „e bine”. Şi dacă tezaurul omenirii deține fie şi numai şase asemenea capodopere, cîte zile numără timpul genezei, nu credeți că Stăpînul ceresc se mîndreşte cu neasemuita lui minune, Omul?

a. A zidi, a face

Sfîntului Vasile cel Mare îi datorăm, probabil, cea dintîi lămurire teologică a acestor doi termeni, consacrați deopotrivă creației absolute. Într-o lucrare adesea citată se spune: „Fiindcă omul este ceva compus din materie pămîntească şi din sufletul care locuieşte în el, se numeşte pămînt ceea ce este făcut din pămînt, iar locuitor în lume se numeşte sufletul căruia îi este dat să petreacă în trup. Deci cuvintele: «El a zis» şi «s-a făcut» se pot atribui cum nu se poate mai bine pămîntului, cu alte cuvinte «s-a făcut» se referă la materia trupului nostru care este din pămînt, pe cînd «s-au zidit» se referă la sufletul nostru care a fost creat după

chipul lui Dumnezeu. Cum ideea de zidire se ia de multe ori în sensul de împodobire şi de ceva mai bun, ca bunăoară: «Dacă cineva este în Hristos, este o zidire nouă» şi «ca pe amîndoi să-i zidească într-un om nou», de aceea cuvîntul «s-au făcut» se referă la cea dintîi fiinţare a omului, iar cuvîntul «s-au zidit», la renaşterea cea de a doua, prin harul lui Hristos. Pe cît de mult se deosebeşte un cuvînt simplu de porunca lui Dumnezeu, tot atît de mare este deosebirea dintre «a zidi» şi «a face»”[10)]. Termenii folosiţi, cum vedem, au funcţie precisă: *facere* sau *zidire*. Prima carte din *Vechiul Testament* poartă titlul *Facerea*. Vechii evrei reţineau îndeosebi aspectul manufacturat al lucrării divine. De aceea ei nu au dezvoltat o concepţie proprie despre destinul post-existenţial al omului, cum au făcut-o creştinii. Uneori nu se depăşeşte nivelul grecesc despre locuinţa subterană a morţilor. Este frica lui Iacov de a rămîne părăsit de fiii săi, fără să aibă cine-l coborî în pămînt, în *sheol* (*Facerea*, 42, 38). Este chemarea lui Samuel de către Saul, cu ajutorul vrăjitoarei din Endor: „Cînd a văzut femeia pe Samuel, a răcnit tare. Apoi, întorcîndu-se către Saul a zis: «Pentru ce m-ai amăgit? Tu eşti Saul» – a zis regele: «Nu te teme. Spune-mi ce vezi». Şi, răspunzînd, femeia a zis: «Văd parcă un dumnezeu ieşind din pămînt». «Ce înfăţişare are?» a întrebat-o regele. Ea a răspuns: «Iese din pămînt un bărbat foarte bătrîn, îmbrăcat cu o haină lungă». Atunci a cunoscut Saul că acela este Samuel şi a căzut cu faţa la pămînt şi s-a închinat” (I Regi, 28.12-14). Un reputat autor contemporan descrie astfel locuinţa subterană a evreilor: „*Sheol*-ul, chiar dacă este de temut, nu apare totuşi ca un loc de tortură. Cu toate acestea, se întîlnesc aici trei tipuri speciale de pedepse: patul cu viermi, care nu se găseşte la creştini, nici în Infern, nici în Purgatoriu – în afară de cazul că vrem să vedem în

aceşti viermi strămoşii şerpilor din Infern, ceea ce, după părerea mea, nu este cazul –, setea şi focul”[11].

Noul Testament, fiind mai spiritualizat şi mai subtil, dezvoltă sensul de zidire în suflet. În *Vechiul Testament*, Dumnezeu se manifestă mai mult ca „meşteşugar”, legiuitor şi moralist, fiind valorificată doar prima legendă despre om (Lossky), aceea privitoare la alcătuirea din pămînt. Antropologia religioasă a Noului Testament preia cu predilecție sensurile celei de a doua, după care Tatăl ceresc a fost ajutat de Sfîntul Duh în desăvîrşirea naşterii omului. Sfîntul Vasile cel Mare a pus în evidență sensul înnoitor al zidirii, pentru că aici se simte lucrarea mîntuitoare a lui Hristos Iisus. Patimile sînt mai importante ca minunile, scrie Nicolae Cabasilas în *Liturghierul* său. Ideea de înnoire şi de zidire în suflet se găseşte şi la Sfîntul Ioan Gură de Aur. În *Despre statui*, un amplu grupaj de omilii, el subliniază vocația de arhitect a lui Dumnezeu, avînd multe asemănări cu dialogul *Timaios* de Platon. Domnul porunceşte „Să fie o tărie”, adică bolta cerului, ca să dea sprijin şi înfățişare măreață întregului. Nu întîmplător, în arhitectura religioasă a Răsăritului cerul a devenit un element stilistic definitoriu. Sintagma „cheia de boltă” echivalează cu secretul profesional (cazul Meşterului Manole de pe Argeş), care nu este altul decît harul venit de sus. La fel şi în privința omului ca „statuie”, mai precis ca zidire interioară: cuvîntul înduhovnicit, în omilie ori în scriere, îl înalță pe om, îl întăreşte prin înnoire. Să reținem o afirmație, în acelaşi spirit, a Părintelui Dumitru Stăniloae: „În persoana sfîntului, prin disponibilitatea sa în relații, prin extrema sa atenție față de celălalt, prin promptitudinea cu care se dăruie lui Hristos, umanitatea este înnoită”[12]. Teza patristică a zidirii înnoitoare s-a permanentizat, prin urmare, în gîndirea teologică, pînă astăzi.

b. Geniu şi sfînt

Geniul şi sfîntul au ca trăsături comune *chenoza*, ceea ce implică şi conceptul de *voință*, sfîrşind în chip firesc în *religiozitate*. Funcția chenotică îi pune pe amîndoi într-o anumită relație cu lumea şi cu Dumnezeu: de izolare activă, la sfînt; de orgoliu şi conştientizarea superiorității de sine, la geniu. Ideea de religiozitate, asemenea la unul şi la altul, o găsim la Nikolai Berdiaev, în *Sensul creației*, fiind aplicare a termenului german *Gottheit* (dumnezeitate), aparținînd misticului Jakob Böhme. Rudolf Otto, în *Das Heilige*, preluîndu-l, îl foloseşte cu sensul de dumnezeitate, dar şi de sacralitate. „Die Gottheit e deasupra lui Gott”[13)] remarcă Andrei Pleşu, în sensul că dumnezeitatea ar fi mai cuprinzătoare, exprimînd o stare generală de sacralitate a lumii, indiferent de izvoarele păgîne ori creştine. Berdiaev spune *sfințenie*, după modelul Gottheit (dumnezeitate) şi *genialitate* (nu geniu); ele sînt caracteristice lumii contemporane. Nici nu se contrapun, nici nu se interferează, crede autorul rus, dovadă că Puşkin a fost contemporan cu Sfîntul Serafim de Sarov fără să se cunoască, operele lor fiind la fel de benefice, atît pentru sensibilitatea religioasă, cît şi pentru cea artistică. În ultimă instanță, lui Berdiaev i se pare că genialitatea ar fi mai de perspectivă decît sfințenia, cu alte cuvinte, genialitatea ar fi deasupra sfințeniei.

Nichifor Crainic pledează şi el pentru religiozitatea geniului: „Frumusețea pe care o visează geniul se realizează în sfînt”[14)]. Spre deosebire de Berdiaev, el susține (şi pe bună dreptate) că dumnezeitatea sfîntului şi a geniului este de aceeaşi natură, în cadrul uneia şi aceleiaşi mistici; ei se întîlnesc în mod necesar şi lucrează în comun, în vederea

realizării unui plan ce derivă din generalitatea creației. Dacă Puşkin nu s-a întîlnit pe plan biografic cu Sfîntul Serafim, nu înseamnă că nu au avut apropieri spirituale, infinit mai semnificative. Cu siguranță, naționalismul istoric al poetului poartă acelaşi sunet slav, ca şi naționalismul religios al sfîntului. A insista asupra diferențelor, cum procedează Berdiaev, a crede că „arta îl va salva pe Dumnezeu" (iată încă un slogan de ultimă oră), ni se pare o eroare. Nu totdeauna drumul către sfințenie este barat. Dacă cercetăm izvoarele, constatăm că, adesea, omul de geniu a intrat în rîndurile sfinților şi nu invers; iar acest fapt certifică de la sine valabilitatea ierarhiilor dionisiene.

Prima însemnare de interes pentru noi se află în *Facerea* (4.21), unde aflăm că un descendent al lui Cain, pe nume Iubal, era „tatăl tuturor celor ce cîntă din chitară şi din cimpoi". Este un început de întemeiere de breaslă, de consacrare a cîntărețului divin. Cînd Moise a fost chemat să-i îndrepte pe evrei pe calea legii, el i-a răspuns Celui de sus: „O, Doamne, eu nu sînt om îndemînatec la vorbă, ci grăiesc cu anevoie şi sînt gîngav; şi aceasta nu de ieri de alaltăieri, nici de cînd ai început Tu a grăi cu robul Tău; gura mea şi limba mea sînt anevoioase". Dumnezeu a zis însă către Moise: //„Cine a dat omului gură şi cine face pe om mut, sau surd, sau cu vedere, sau orb? Oare nu Eu, Domnul Dumnezeu? //Mergi dar: Eu voi deschide gura ta şi te voi învăța să grăieşti" (*Ieşirea*, 4.10-12). Tot în această carte a *Vechiului Testament*, Moise primeşte porunca: „Să faci lui Aaron, fratele tău, veşminte sfinte, spre cinste şi podoabă. //Să spui dar, la toți cei iscusiți, pe care i-am umplut de duhul înțelepciunii şi al priceperii, să facă lui Aaron veşminte sfințite pentru ziua sfințirii lui, cu care să-mi slujească" (*Ieşirea*, 28.2-3). Aşa cum Moise primeşte harul vorbirii, şi meşterii devin iscusiți tot

prin har. *Vechiul Testament* (ne referim, îndeosebi, la *Pentateucul* lui Moise) este o carte nu numai inspirată, chiar dictată; pe cînd *tablele* sînt scrise pe piatră chiar de mîna lui Dumnezeu, evreii căpătînd un model viu pentru o astfel de lucrare. Alcătuirea cortului sfînt se află şi ea încredinţată unor meşteri iscusiţi şi executată după dictare. Este vorba de Beţaleel şi Oholiab, „şi toţi cei cu minte iscusită cărora Domnul le dăduse înţelepciune şi pricepere, ca să ştie să facă tot felul de lucruri trebuitoare la locaşul sfînt” (*Ieşirea*, 36.1). Cei *iscusiţi* sînt inspiraţi şi aleşi, condiţie a sfinţeniei. Sf.Vasile cel Mare îi aduce laude, într-o omilie, lui Ieditum (Iditum), „cîntăreţ de cîntări sfinte”, căruia David i-a închinat psalmii 38 şi 61 („pentru Iditum”). Îl întîlnim în *Paralipomena* 2, cu ocazia sfinţirii templului. Aflăm că făcea parte din tribul leviţilor, deci se afla printre cei rînduiţi de Moise, la îndemnul Domnului, să fie preoţi din tată-n fiu. Iditum era preot cîntăreţ. El cînta lîngă Jertfelnic, împreună cu Asaf şi cu Herman, cu fiii şi fraţii lor, din chitare, din harfe, din trîmbiţe, fiind asistaţi de popor şi de o sută douăzeci de preoţi. „Şi au slăvit pe Domnul zicînd: «Căci el este bun, că în veac este numele lui»; atunci templul Domnului s-a umplut de norul slavei lui. // încît preoţii nu puteau sta la slujbă din pricina norului, pentru că slava Domnului umpluse templul Domnului” (II *Paralipomena*, 5.13-14).

Potrivit tradiţiei Noului Testament, pictorii, cîntăreţii, scriitorii sacri şi liturghisitorii, apărători ai credinţei au devenit sfinţi de sinaxar şi cinstiţi în calendare. Luca evanghelistul este şi scriitor sacru, dar şi primul pictor religios. El este acela care a pictat-o, „pe viu”, pe Maica Domnului; Roman Melodul, contemporan al împăratului Justinian şi foarte admirat de acesta, se află pomenit în ziua întîi a mineiului lunii octombrie. Literatura vremii îl

preamărea cu epitete foarte măgulitoare, ca „alăuta dumnezeiescului duh”, „greierul dumnezeieştilor cîntări”, „cu îngerii împreună vorbitor”. O legendă hagiografică ne relatează împrejurarea în care Roman Melodul a primit darul cîntării de la Fecioara Maria. Era un călugăr simplu, fără carte, la biserica din Chir, cu hramul Maicii Domnului, dar frecventa şi biserica mitropolitană, a Vlahernelor din Constantinopole. Datorită smereniei sale, a atras simpatia patriarhului Eftimie, trezind invidia fraților. Ştiindu-l fără carte şi fără voce frumoasă, îl îndemnau să urce în amvon şi să cînte. După mai multe umilințe de acest fel, Maica Domnului i s-a arătat în vis şi i-a dat să înghită un *rotulus* pe care erau scrise cîntece religioase: „Şi fără să-şi dea seama cum, deodată a văzut curat în mintea sa că i-a venit înțelegerea slovei ş-a cărții. Ş-a fost asta ca-ntr-o fulgerare şi, umplîndu-se de cutremur, plîngînd, a îngenuncheat ridicînd fierbinte rugă în inima lui cătră Sfînta Fecioară”[15)]. Din momentul acela Roman a început să cînte, spre mirarea tuturor celor care îl cunoşteau, devenind unul dintre cele mai mari genii ale muzicii bizantine.

În erminiile de pictură, Maica Domnului apare înconjurată de sfinți melozi (ca într-o frescă de la Vatra Moldoviței), semn că este ocrotitoarea muzicii şi a picturii. Un alt cîntăreț celebru, Cosma Melodul, fratele lui Ioan Damaschin, ambii pomeniți în sinaxar, poate fi identificat, împreună cu un grup de îngeri şi mucenițe, într-o pictură murală de la Mănăstirea Humor. Erminia de pictură „de la Athos” (a lui Dionisie de Furna) consacră un capitol „sfinților melozi”, cu precizări tehnice privind reprezentarea lor plastică. Îi găsim şi în calendar: Gherman Patriarhul, Roman Melodul, Ioan Damaschinul, Cosma Melodul, Teodor Studitul, Teofan, Niceta de Remesiana etc. Scriitorii sacri

figurează şi ei în calendar ori în erminii, ca sfinți: Dionisie Pseudo-Areopagitul, Sf.Augustin, Sf.Toma; ca să nu mai vorbim de filosofi (Platon, Aristotel, Plutarh, Pitagora) şi de sibile. Iată cum cultura este sacralizată şi sfințită; nu credința culturalizată. Aceasta ar duce la erezie, cum se şi întîmplă chiar sub ochii noştri.

Constatăm că între speculația teoretică a gîndirii laice şi estetica teologică se impune o necesară nuanțare în formele şi accepțiunile terminologice, aşa cum arătam şi la începutul acestui capitol. Biserica este foarte atentă în nominalizările sale, ținînd seama, înainte de toate, de interesele sufleteşti şi liturgice. Ea preferă statutul preotului ca slujitor al cultului, nu ca actor; îl proclamă pe Roman Melodul sfînt, nu artist de geniu; pe Dionisie – scriitor sacru, nu talentat ori original. Repetăm: nu pledăm pentru eliminarea limbajului tehnic elaborat pe terenul esteticii savante şi absolut indispensabil oricărei cercetări serioase. El este bine venit în domeniul teologiei şi nici un specialist în materie nu s-a gîndit vreodată să-i conteste utilitatea. Pledăm pentru confruntarea necesară a celor două serii paralele, estetica laică – estetica teologică; sau, în sens aplicativ, Beethoven – geniu, Roman Melodul – sfînt, în scopul cunoaşterii mai aprofundate a amîndurora.

Capitolul III
Experiența mistică

1. *Lumina lină*

L*umina clară* şi *lumina lină* sînt două aspecte ale *esteticii luminii*, care apropie şi separă, totodată, teologia apuseană de cea răsăriteană. Ele dezvăluie, cui vrea să se apropie de esențe, realități îndepărtate şi obscure, de doctrină, care, privite în mişcarea lor firească şi în creşterea timpului, aduc dovada că tot ce s-a întîmplat la 1054 („marea schismă”) nu a fost o ruptură bruscă, ci urmarea unui proces lent, îndelung şi ireversibil. În primele secole ale bisericii nedespărțite, *lumina* era un concept comunitar şi dionisian; nu se făceau distincții pentru că nici ce numim *claritate* în vizibilul artei nu părea, deocamdată, precis identificat, nici ce numim *lumină lină*, în accepțiune concretă (cu atributele proprii: dulce, lin, subtil), nu căpătase înțeles specific în direcția transcendenței mistice.

La Platon se află dezlegările, pentru că el poartă răspunderea drumurilor de răscruce pe care le-a croit, pentru secole, cu de la Cicero şi de la sine putere. Cine ar fi crezut că un gînditor atît de riguros ca autorul lui *Cratylos*, de unitar şi de izolat în abstracționismul lui metafizic, fundat pe idee (*arhétipon*) poate cuprinde în sine germeni ai alterității şi ai discontinuității? După cum este de admirat strădania unui om

blînd ca Plotin, care a adus împăcare între forme neîmpăcate, agitînd ireversibil cursul ideilor. Jung i-ar fi aşezat pe amîndoi într-o nouă serie tipologică, introvertit-extravertit, paralelă cu dipticul semnalat de el, Tertulian-Origen, la începuturile creştinismului.

Unele concepte care dau impresia de încăpățînată stabilitate pot deveni, în chip neaşteptat, explozive. Procedeul se arată incredibil de simplu în practica gîndirii: se caută un sinonim, un nume ori un atribut, de pildă *lumină* pentru *frumusețe* ori cuvîntul *claritate* adăugat la *formă*, şi mişcarea semnatică s-a şi declanşat, fără putință de a mai fi stopată. Estetica antichității tîrzii a evoluat sub semnul acestui demers exploziv, de substituiri sau de asocieri de forme epitetice. A fost suficient ca generația lui Seneca şi a lui Cicero să înlocuiască *inspirația* prin *imaginație*, pentru ca sensul frumosului să se schimbe de la *symetria* la *decorum*, pentru ca *artele mecanice* să fie recunoscute ca *liberale* („Ut pictura poesis"), pentru ca poezia să concureze în cunoaştere însăşi filosofia.

a) **Tradiția plotiniană**

Două sînt contribuțiile autorului *Enneadelor* în problema care ne interesează, *estetica luminii*. Prima priveşte corelarea culorii cu *lumina*, fapt resimțit, deopotrivă, asupra teoriei frumosului, ca şi a teoriei artei şi conducînd la unificarea acestor două domenii ale esteticului, considerate separate în antichitatea greacă. „Astfel (arată un eminent clasicist), plecînd de la baze foarte asemănătoare cu ale lui Platon, se distinge net de el în materie de artă. Acela văzuse în artă o copie degradată a lumii sensibile, iar în lumea sensibilă nu văzuse, cînd a formulat teoria artei, decît linia descendentă de la Idee la fluxul irațional al lumii fenomenale, de la adevăr la

iluzie nocivă, de la veşnic la efemer. Plotin, cu o concepţie despre materie aproape identică, a văzut în ea nu numai linia descendentă, ci şi pe cea ascendentă şi a legat teoria frumosului în general şi a artei în special de aceasta din urmă, redînd artei nobleţea unei năzuinţe recursive către puritatea Ideii"[1]. Plotin comenta negativ modelul tradiţional de frumuseţe care urmărea aplicarea numărului fie la *symetria*, fie la *decorum*, în realizarea armoniei între părţile componente ale fenomenului artă sau între acestea cu întregul. O asemenea armonizare nu i se părea concludentă datorită aspectului ei cantitativ şi superficial, privind forma ca materie. *Symetria* şi *decorum* restrîngeau sensul creaţiei la simpla imitaţie, iar existenţa artistică la simţuri şi la plăcere. Este o judecată subtilă şi, cum s-ar spune, cu bătaie lungă în istoria ideilor estetice, autorul avînd, totuşi, precursori în antichitatea elenistică. Mimesisul favorizează cultul formelor frumoase pînă la idolatrie, în mit şi în artă. Operele statuare greceşti, reprezentîndu-i pe Zeus, Pallas Atena, Hermes etc., erau instalate în locuri de adoraţie anume alese, unde se făceau pelerinaje, astfel ca devoţii, aducînd ofrande, după un ritual strict supravegheat, să obţină protecţia zeului. Venus din Millo şi Apollo din Belvedere treceau drept obiecte de contemplaţie cu finalitate cultică, dar şi estetică. Această ambiguitate funcţională, datorată absolutismului reprezentării mimetice, încerca s-o clarifice Plotin în critica făcută modelului geometrizat de frumuseţe. El s-a bazat pe două categorii de argumente, perfect întemeiate: ideea de armonizare nu convinge nici în *symetria*, nici în *decorum*, întrucît aceste concepte cuprind o contradicţie în termeni: se cere respectarea principiului clarităţii în ordonarea părţilor între ele, ca singură condiţie în realizarea întregului. Forma frumoasă unitară pretinde ca părţile să fie *asemenea* sub

raportul clarității. Dacă una singură face notă discordantă, întregul aderă la urîțenie, ansamblul se desface. Autorul are în vedere forma de tip clasic, încă nepregătită să împace „contrariile”. Se mai constată, în această ordine negativă, că schema frumuseții acceptată în vreme: armonizarea părților unui produs sub incidența numărului, ordinii şi măsurii (*symetria*), ori a părților constitutive cu întregul (*decorum*) este abstractă şi arbitrară. Nu lămureşte mecanismul combinărilor (dacă se referă şi la lucruri, şi la idei); nu depăşeşte sfera relațiilor simple, concrete şi materiale. Pe de altă parte, esențialul nu intră decît cu mare dificultate şi frustrare în sintaxa modelelor îndătinate de frumusețe (*symetria* şi *decorum*), în sensul că, aşa cum s-a mai observat, sunetele, culorile, ideile sensibile, într-un cuvînt, limbajul convențional şi imaginativ, nu se supune canonului de „parte” sau de „întreg”, de ordine şi de măsură. Plotin citează cu predilecție, în această ordine de idei, soarele, centru de foc şi de lumină. Perceptibil prin văz, nimic nu-l face apt de jocuri geometrice, refuzîndu-se *symetriei*, ca şi modelului complementar, *decorum*. Exegeza plotiniană a subliniat, din cîte cunoaştem, doar acest aspect al problemei, fireşte nu lipsit de importanță. Dar există şi altul mai criptic: soarele ca obiect poetic a făcut să se nască în jurul lui mai multe ficțiuni mitice şi poetice. Îl găsim frecvent în artele străvechi, în plastică şi în imnuri. Autorul *Enneadelor* îl valorifică în regimul Unului divin, un derivat al Ideii (*arhetypon*) platoniene; este metafora *inelului cu enigmă,* întrupată de Mihai Ursachi într-unul din volumele sale de versuri, care a însemnat un moment benefic în poezia ultimelor decenii. Soarele (în mit) este simbolul ori chiar succedaneul Unului Dumnezeu. Religiile arhaice (în special asiatice) asociau chipul zeului cu soarele, însă nu şi cu Unul, stăpîn al Cerului şi Cosmocrator. Aşa a devenit soarele un

simbol al geometriei „mistice” şi cereşti. Căci, potrivit teoriei emanației divine, susținută în chip eretic, mai precis, panteistic de Plotin, toată existența creaturii porneşte dintr-un izvor unic şi absolut, se răspîndeşte în spațiu, căpătînd forme fixe şi nu se lasă cuprinsă de nostalgia întoarcerii paradisiace. Ochiul fizic se opreşte, în virtutea mimesisului, la suprafața materială a lucrurilor; cel spiritual, metafizic, sesizează modul cum se constituie în taină aşa-zisa formă internă, cum realitățile nevăzute se despart şi se unesc sub zîmbetul senin al frumuseții.

Scrie Plotin: „Trebuie să spunem aici că frumusețea constă mai degrabă în ceea ce luminează buna proporționare, decît în bunele proporții înseşi, şi tocmai acest lucru ne place. Dintre statui sînt mai frumoase cele care sînt mai pline de viață, chiar dacă altele ar fi mai bine proporționate, şi mai frumoasă e o viețuitoare urîtă decît una frumoasă ca statuie. Aceasta şi e însuflețită pentru că e mai aproape de imaginea binelui”[2)]. Identificăm aici celebra teorie medievală a „formei interne”, după cum reținem interesanta corelație între „frumos” şi „urît”; destinată unui nou demers axiologic, de mare perspectivă în epoca modernă.

Textul plotinian este puțin ermetic, într-o manieră obişnuită la scriitorii bisericeşti, inclusiv la Dionisie Pseudo-Areopagitul, urmaşul lui. *Lumina* ni se înfățişează ca atribut al frumuseții spirituale înduhovnicite, nu al materiei. Receptarea ei cunoaşte calea mistică, în sens unitiv, iar în această mişcare de „armonizare”, frumusețea capătă viață, mai precis învie, şi cu cît acțiunea luminii se apropie de sursă, adică de Bine şi de Dumnezeu, cu atît frumusețea ne apare mai energică, mai strălucitoare. Binele echivalează cu însăşi Cauza, iar *causa causorum* se numeşte Dumnezeu.

Citata „formă internă” se află implicată în întreaga demonstrație de pînă aici şi constituie cea mai importantă corecție adusă de Plotin esteticii medievale, deocamdată aflată *in incipit*; ea angajează atît simbolica frumuseții cît şi mistica luminii, personalitatea artistului, ca şi actul creator. Şi de data aceasta au existat prefigurări la autorii imediat anteriori (Lucian, Seneca, Pseudo-Longinus), ca idei disparate, Plotin asigurîndu-le coerența necesară şi o semantică proprie, mai accentuat mistică şi creştină. Este bine cunoscut exemplul său, luat din domeniul sculpturii, pentru ilustrarea ideii de „forma internă”; blocul de piatră cuprinde în materialitatea sa amorfă forma frumoasă doar ca potențialitate. Artistul îndepărtează părțile rigide, de prisos, înşelîndu-ne sensibilitatea prin aparențe strălucitoare. Opera nu izvorăşte din piatră, cum vrea să creadă mai tîrziu Michelangelo, pe urmele lui Platon, ci se instalează misteric acolo. Cauza ei o constituie însuşi artistul, care elaborează în imaginație modelul abstract al formei, îl proiectează în piatră, dînd astfel chip şi lumină frumuseții. Arta îşi deschide dimensiuni proprii în adîncimile spiritului înduhovnicit, găsind acolo puteri sporite de afirmare prin voința de creație a geniului, aşa cum Unul divin face să pătrundă luminile sale în întunericul cel mai îndepărtat. Acest paralelism tainic între Dumnezeu şi Om avea să devină mai tîrziu o teză majoră a teologiei creației, de inspirație teandrică.

b) **Estetica numărului**

Sfîntul Toma şi mai ales înaintaşul său, Fericitul Augustin, au aristotelizat din nou frumusețea gîndită ca realitate numerică. *Lumina* devine la ei *clară*, materială, perceptibilă preponderent cu ochiul anatomic, iar numărul o

cuprinde. Şi nu este adevărat ceea ce citim într-un tratat de istorie a esteticii: „Sf.Toma este față de Sf. Augustin ceea ce Aristotel este față de Platon”[3]. Cel puțin în problema *esteticii luminii*, lucrurile nu se confirmă. Ne convingem comparînd cele două formule principale de frumusețe propuse de fiecare autor în parte. Pentru primul, modelul de frumusețe, axat pe număr, se configurează în armoniile concrete: *măsură-formă-ordine* (celebrul triptic: *modus, species* et *ordo*); dincolo, canonul frumuseții se identifică în armonii abstracte: *perfecțiune, proporție* şi *claritate*. Sfîntul Augustin se menține în circuitul de idei al valorilor productive şi contribuie la elaborarea unei estetici a numărului; Sf. Toma aparține curentului reprezentaționist al autorilor imaginativi. El nu-l „sistematizează” pe înaintaşul său (cum se spune că ar fi făcut-o Aristotel pe linia moştenirii directe a lui Platon), ci, mai curînd, pe plotinieni şi pe sfinții părinți. De aceea, în scrierile sale, ca şi la Plotin, se configurează şi o estetică a luminii, şi o estetică a numărului. Cu cît scolasticii se inspirau din rigorismul măsurat al scrierilor lui Aristotel ori din dialogurile platoniene, în care se afla elogiată geometrizarea cosmosului (îndeosebi în *Timaios*), cu atît speculația teologică se pătrunde de elemente raționaliste; şi cu cît se acordă credit formelor contemplative supuse imanenței generoase şi sublime, cu atît meditația ascetică se defineşte în sintaxa ei spiritualizată.

Numărul se asociază, dar se şi opune conceptului de *ordine*, în dubla semnificație de *claritate* şi de *lumină*. Ceea ce le uneşte este *forma*, fie internă (Plotin), fie externă (Sf.Augustin). Se pot face următoarele jocuri de cuvinte, conducînd fie la o estetică a *numărului*, fie la o *estetică a luminii*: 1. *Numărul* ca frumusețe – formă – lumină – culoare; 2. *Frumusețea* ca lumină

– formă – culoare; 3. *Forma* ca frumuseţe – culoare – lumină – număr; 4. *Lumina* ca frumuseţe – formă – culoare – număr.

Rezumat plotinian: Frumuseţea număr, formă, lumină. Toate aceste variante computerizate ingenios de imaginaţia personalităţii creatoare au determinat varietatea morfologică a artei şi stilurile epocii medievale. Asemenea scheme teoretice şi aplicative au fost sistematizate într-o frază unică de Fericitul Augustin, punînd în evidenţă dinamica mutaţiilor şi filiaţia termenilor aflaţi în ecuaţie. Descriind conceptul de ordine în diferite planuri ale existenţei, inclusiv al artei, el remarcă funcţia imanentistă a raţiunii care „a ajuns în tărîmul ochilor şi, cercetînd pămîntul şi cerul, a simţit că nu-i place nimic altceva decît frumuseţea, şi în frumuseţe formele, în forme proporţiile (dimensiones) şi în proporţii, numerele”[4)].

Se face aici elogiul numărului, dar şi al văzului, valori diseminate. Funcţia perceptivă a văzului este aceea de a transforma numărul în formă. Părinţii apuseni (mai mult decît cei din Răsărit) au situat văzul deasupra celorlalte „simţuri estetice”, pentru că acesta ne pune în contact direct cu realităţile concrete, finite şi mimetice. Este greu de crezut că atunci cînd Dumnezeu a decis să se despartă uscatul de ape a aruncat în spaţiu triunghiuri şi cercuri, din dorinţa de a se transpune pe sine numericeşte, ca Unul în multiplicitate. Şi totuşi, se crede, cu ajutorul Sf. Augustin, că au fost emise în geneză „seminţe geometrice” care au rodit în lumea vizibilului: triunghiuri, pătrate şi cercuri. Primele, ni se spune, se distanţează de idealul creştin al frumuseţii, fiind rigide şi confuze. Ele amintesc de raza luminoasă imaginată de Plotin, ce izvorăşte din soare şi se întunecă pe măsură ce pătrunde în vîscozitatea materiei. În schimb, cercurile, prin excelenţă unitive, transpun în forme perceptibile frumuseţea divină a Unului. În realitate, avem de-a face cu o ficţiune cosmogonică tipic grecească, ajustată în

spiritul creştinismului. I s-a găsit izvorul în dialogul *Timaios* de Platon. Iată şi un pasaj convingător: „Într-adevăr, aşa cum am spus la început, toate acestea se aflau în dezordine, iar zeul a introdus în fiecare lucru toate felurile de proporții, pretutindeni unde era cu putință, pentru ca fiecare să fie într-o proporție armonioasă, atît cu sine cît şi cu celelalte. Căci la început nimic nu avea asemenea proporție decît cel mult din întîmplare, şi absolut nimic nu era vrednic de a primi numele pe care unii i-l dau acum – foc, apă şi celelalte. Pe acestea toate Demiurgul le-a pus în ordine, apoi a alcătuit din ele acest univers – o singură viețuitoare conținînd în ea toate viețuitoarele muritoare şi nemuritoare”[5)].

Un răsăritean ar putea arăta că teoria „semințelor geometrice” nu are suport în textele biblice, pledînd pentru receptarea combinată, şi nu separată, a celor două simțuri estetice fundamentale, văzul şi auzul. În cel mai bun caz, se poate adera la ideea de diversificare a văzului în raport cu auzul, cu forma internă şi cu forma fizică. Cum observă un reprezentant al ortodoxiei contemporane, Vladimir Lossky, noțiunea de „logos divin”, potrivit „teologiei negative” de tip dionisian, nu ne este cunoscută. Creația se situează în zona misterului, revelîndu-se doar inițiaților, prin simboluri ermetice. Pe de altă parte, dacă Dumnezeu s-a arătat prin cuvinte-lucruri, înseamnă că acestora le corespund, înainte de toate, sensuri anagogice şi apoi forme epifanice. Astfel, problema „semințelor divine” rămîne deschisă şi pentru teologia apuseană a frumosului, şi pentru cea răsăriteană.

Teoria numărului şi a geometrizării permite Sfîntului Augustin aplicații tehnice în legătură cu diferite aspecte ale creației artistice şi cu sensul frumuseții. Frumusețea nu are nevoie să fie inventată; ea există în natură ca număr şi formă geometrică. Artistului îi revine doar sarcina să o descopere în

bogăția de priveliști sacre ori profane, să aducă viață în arhitectură, versificație, muzică. „Privește cerul și pămîntul și marea și ceea ce strălucește pe cer, deasupra pămîntului și mării, sau se tîrăște pe dedesubt sau zboară sau înoată; toate au formă pentru că au mărimi (numerice).

Lipsește-le de numere și nu vor mai fi nimic. De cine sînt create dacă nu de creatorul numărului? Ființa lor le este atît cît le este mărimea numerică. Și oamenii, creatori a tot felul de forme corporale, folosesc în arta lor numerele, grație cărora își desăvîrșesc (coaptant) operele. Caută ceea ce mișcă mîinile artistului însuși și vei afla că e numărul”[6)]. Nicăieri în scrierile părinților răsăriteni nu vom întîlni asemenea elogii aduse numărului și clarității; ceea ce pentru apuseni înseamnă număr ca simbol al formei geometrice și suport genezic, în ortodoxie corespunde conceptului de *fire*, adică de „natură” divină și tainică, ce unește diversul în lumina învăluitoare și lină a Unuia.

Ca să revenim, triunghiul, dreptunghiul și cercul participă prin voința artistului inspirat, care este un magician al formei, la reconstituirea și vizualizarea frumuseții suprafirești și existente difuz în ceea ce numim, în termeni pozitiviști, „natură”. Să nu se uite că în Evul Mediu apusean geometria era considerată artă liberală, alături de retorică și de poezie. De aceea esteticitatea cosmosului trecea drept un fapt firesc, general acceptat. Se pare că aceste idei sînt confirmate de practica artistică. Cine privește cu atenție releveele de catedrale ale lui Viollet-le-Duc ori ale lui Villard de Honnecourt reține ca fapt caracteristic utilizarea, în planșă, numai a figurilor geometrice, ca și în tratatele de arhitectură ale anticului Vitruvius. Triunghiurile, dreptunghiurile și cercurile sînt expuse în conformitate cu principiul frumuseții emanate, dînd impresia că pornesc dintr-o sursă originară, transcendentă. Și unul și altul dintre arhitecții apuseni citați

erau cititori ai lui Plotin, dar mai ales ai lui Platon, cel din *Timaios*. Să se observe că figurile „inferioare” (triunghiul, dreptunghiul, rombul) se unifică în cerc, semn criptic de adorație a peisajului celest. Geometria devine poezie religioasă şi artă liberală inspirată. Planul bazilicii se înscrie într-un pătrat sau într-un dreptunghi, la apuseni; iar dinamica închiderilor şi deschiderilor de unghiuri permite construcției accederea la formele curbate ale absidelor, ogivelor şi cupolelor, care localizează şi aureolează însăşi frumusețea divină. Lumina intră în tipare fixe, adaptîndu-se mărimii şi proporției, împotriva convingerilor lui Plotin, care o omologa cu unitatea simplă. Vitraliile catedralei sînt dispuse astfel încît lumina să fie dirijată spre spații precis delimitate şi să sugereze irealitatea misterului. Lumina devine cerc sau triunghi, geometrizîndu-se în ființa edificiului.

Practic vorbind, lumina derivă din culoare; doar s-a spus că lumina e „regina culorilor”. Prin tehnica vitraliului, ea se dematerializează şi creează iluzia că, sub acțiunea ei, piatra devine transparentă, se spiritualizează. „Pierzîndu-şi masivitatea, zidurile păreau a se dematerializa; prin marea lor înălțime, ele se ridicau spre cer şi exprimau efortul ascensional al omului. Edificiile au primit lumină din abundență, iar lumina fusese încă de la Plotin şi Pseudo-Dionisie un sinonim pentru frumosul suprem, nepămîntean. Ele au devenit expresive, într-un mod diferit de clădirile clasice şi s-au spiritualizat atîta cît stătea în putința arhitecturii”[7)].

c) **Esența frumuseții**

Scolastica tîrzie şi-a însuşit formula dionisiană „consonantia et claritas” (armonie şi lumină), prin care se

recunoaşte modul de afirmare a frumuseții celeste. Ea este definitorie şi astăzi pentru teologia ortodoxă. Majoritatea scriitorilor epocii, pînă la Sfîntul Toma (inclusiv Dante), glosează pe tema dipticului armonie şi lumină, considerat nu numai ideal estetic, dar şi simbol moral. Este suficient să pomenim doar simpla proliferare a termenilor din familia *claritas* pentru a reține unele înțelesuri ce survin de la sine: „Cuvintele care însemnau lumină – *claritas, splendor, resplendentia, fulgor, lux, lumen, illuminatio, lucidus, illustro* – sînt aproape la fel de des întîlnite în scrierile teologice medievale ca şi cuvintele care însemnau formă”. Utilizarea lor în artă a determinat conceptul de *splendor formae*, adică *măreția divină* a frumuseții, ca urmare a coexistenței şi corespondenței semantice, *formă-lumină*. Se poate constata interrelația încărcată de ambiguități: de ce *claritas* (= strălucire) şi nu *lumen* (= lumină) ori *lux*; mai ales că ultimul cuvînt face celebră pentru creştinătate o propoziție din Geneză: „Fiat lux”; de asemenea, de ce *număr* şi nu *formă*, de ce *serafim* (lumină) şi nu *heruvim* (putere)? Aici nu este vorba de atribute divine (Dionisie), ci de acțiuni şi de ierarhii. *Claritas* sugerează o intensificare a lui *lumen*, o abatere a cursului firesc, o suprasolicitare a vizibilului. Estetica teologică răsăriteană nu dispune de o varietate atît de mare de termeni explozivi. Este adevărat, există mai multe feluri de lumină, cum spune Pseudo-Areopagitul, după cum pot fi identificate mai multe tipuri de eros sau de frumusețe, adecvate lumii văzutelor şi nevăzutelor.

Estetica teologică răsăriteană (avem în vedere tradiția românească) l-a părăsit pe *lumen*; cel mult l-a receptat ca pe un fluid cromatic şi constant; el îşi are izvorul în transcendent şi în eternitate, însoțind existentul mundan cu aer senin şi prietenos. În acest punct se desparte *lumina clară* de *lumina*

lină, ca două aspecte ale *esteticii luminii*. Cei doi termeni dionisieni trebuie lecturați cu atenție. Marele mistic răsăritean concepe lumina ca pe o facultate activă care stabileşte ordinea, adică armonizează părțile constitutive ale unei forme frumoase. Lumina se află în armonie, ca într-un *situm* (rădăcina *ar* este comună, în greceşte, cuvintelor din familia frumosului), iar aceasta din urmă (armonia) nu poate exista fără prima. Se spune: „Lumina luminează în întuneric...”. Dipticul posibil *armonie-claritate*, pe de o parte, *lumină-strălucire*, pe de alta, înfățişează ipostaze diferite ale frumuseții ca *imago Dei*. În textele româneşti, în loc de *claritate*, *splendor*, *illustro* etc., se folosesc termeni care fac referință la miraculosul divin: *minunat*, *înfricoşat*, *nemaivăzut*; predomină apofaticul, „calea negativă”, asupra catafaticului. Cînd Dionisie apelează la cuvîntul *claritate*, vizează „forma internă”, aceea care se iveşte mistic în momente de extază. Citim în *Despre numele divine*: „Şi (noțiunile) frumos şi înțelept se referă (cu laudă) la toată dumnezeirea. Tot astfel şi lumină, şi acțiunea lui Dumnezeu, şi cauză, şi toate cîte aparțin întregii dumnezeiri”[8)]. În toate lucrările sale, Sf. Dionisie se arată interesat de modalitățile de apariție ale dumnezeirii, în multiple chipuri simbolice.

Arta face şi ea parte dintre semnele minunate de apariție, însă nu-şi poate asuma rolul de prezentare a Unului, ci numai alteritățile Lui. În funcție de alegerea alterităților, se diferențiază arta apuseană de la sfîrşitul mileniului, de cînd aceasta începe să existe, față de cea răsăriteană de tip bizantin, cu o tradiție mult mai îndelungată. Arta nu înfățişează Persoana lui Dumnezeu, în accepțiune anatomică, deoarece nu ne este dată spre cunoaştere directă. Ceea ce ni se transmite prin artă ori prin revelație este o *imago Dei*, vag semnalată şi convențională, ținînd de simbolica focului şi a

luminii. Cînd într-un tratat de *Istoria esteticii* (Gilbert-Kuhn) se spune că sfinţii părinţi şi-au închipuit reprezentarea lui Dumnezeu în artă, răsfrînt ca în oglindă, autorii emit o idee eretică. Imaginea Unului nu poate fi mimată, reprodusă ori multiplicată în copii, întrucît nu se risipeşte în forme naturale şi panteiste; ea nici nu se manifestă din transcendent ca o sursă clară, obiectivă. Dacă în conştiinţa raţionalistă şi geometrizantă a occidentului catolic, Dumnezeu este receptat ca o serie numerică (Dante, *Divina Comedie*) sau se reflectă de sus în jos ca într-o oglindă, aceasta înseamnă o judecată cuprinsă în *lumina clară*, ce caracterizează toate teologiile apusene. Rămîne să reformulăm ideea în spirit cartezian, lumină „clară şi distinctă”, pentru a identifica unul dintre izvoarele teoriei contemporane despre „moartea lui Dumnezeu”. *Lumina clară* limitează speculaţia teologică. Ea se transformă într-un concept adecvat filozofiei religiei, justificînd astfel, în termeni comuni şi raţionali, orice tip de experienţă sensibilă despărţită de mistică.

În accepţiunea ortodoxiei, *lumina* în care se înfăşoară Dumnezeu, în momentele auguste ale revelaţiei Sale, în *Schimbarea la faţă*, de pe munte, simbolizează energiile divine şi semnele de recunoaştere, nu reprezentarea lui mimetică. Folosim termenii „chip” şi „asemănare” în sensul unei teologii catafatice, însă ei trimit la o realitate mistică, impalpabilă. Dacă lumina, ca substitut al dumnezeirii, ar fi creată, ar avea şi formă; ca urmare, ar putea fi localizată căpătînd chip vizibil, prin răsfrîngere, ca în oglindă. Dar ea este necreată şi percepută, ca şi frumuseţea, asemenea „atributelor divine”. Cînd citim: „Hyperion, ce din genuni / Răsai c-o-ntreagă lume, / Nu cere semne şi minuni / Care n-au chip şi nume”, pasajul poetic se află, după părerea noastră, în perfectă concordanţă cu viziunea ortodoxă despre „lumina

lină”, taborică şi increată. Ea este invocată şi într-o celebră apologie cîntată în timpul slujbei de sîmbătă seara, pregătind momentul euharistic al transsubstanțierii: „Lumină lină, a sfintei slave / A Tatălui ceresc...”. Sintagma versului eminescian a fost decupată dintr-un verset evanghelic: „Iisus a zis: Dacă nu vedeți semne şi minuni, cu nici un chip nu credeți” (Ioan, 4.48).

În planul artei, *lumina clară* a fost decisivă pentru viața spirituală a Occidentului. Ea a atras forțele creatoare în direcția vizibilului şi pragmaticului, astfel că formele frumoase au căpătat o anumită *summa* de calități perceptibile: concretețe, rotunjime, grație, culoare, strălucire, spre satisfacția deplină a simțurilor şi a intelectului. Este o artă falnică, măreață, încrezătoare. Dorința ei imperatoare de instalare în concret a făcut-o să utilizeze toate tipurile de materiale existente în natură, de la piatră la os, de la lut, culoare şi sunet la corpul uman. În numele variației şi al noului, a încercat tehnologii diverse şi a biruit în experiențe dintre cele mai îndrăznețe. Cînd timpul i s-a părut limitat, stingherindu-i libertatea de mişcare, a inventat ritmuri inedite; cînd spațiul a devenit neîncăpător, a cucerit întinderi nebănuite, ca, de pildă, celebra „perspectivă italiană” în pictură. Artiştii uniți de veacuri „în studii lungi şi grele” (cum scria Baudelaire în sonetul *Frumusețea*) s-au străduit titanic să coboare arta pe pămînt, într-un mod pe care nici nu l-ar fi visat Fericitul Augustin, dăruind-o oamenilor; cerul a rămas gol. Este o artă a omului de aici şi de acum. „Voi sînteți lumina lumii”, se adresează, mustrător, Mîntuitorul ucenicilor săi (Matei, 5.14). Se are în vedere lumina lumii acesteia. Nu întîmplător s-a spus că arta a devenit aptă, în timpurile moderne, să concureze ştiința în cunoaşterea completă a individului şi a mediului socio-cosmic. Totul este adus sub

simțuri şi observație directă, strîns în concepte şi în imagini reflectate. Un asemenea mod de cunoaştere se numeşte catafatic în teologie sau „pozitiv”, pentru că se bazează pe experiență şi pe ceea ce ține de evidență. Arta se înscrie şi ea în ordinea catafaticului, atîta timp cît înfățişează alteritățile Unului în manifestări (epifanii) clare şi distincte. Este o frumusețe locală, senzitivă, strălucitoare şi supraabundentă. Din această poziție cîştigată pe cont propriu şi în mişcare dramatică pe axa diacroniei, decadența reprezintă singura cale posibilă.

Lumina lină cunoaşte alt curs şi configurare. Dacă *lumina clară* vine din transcendent pentru a se opri în mundan, fără nostalgia întoarcerii, cealaltă nu cunoaşte odihna pînă nu revine la sursa primordială. Lumea ei de jos, unde poposeşte o clipă, este a obiectelor creaturate, pregătite pentru zborul spre înalt. Aventura aceasta către ceruri poartă, în teologie, denumirea de cunoaştere apofatică sau „negativă”. Ea se distinge prin aceea că, pe măsură ce sporesc datele cunoaşterii concrete, pozitive, creşte şi necunoaşterea în totalitatea ei.

S-a vorbit mult despre abstracționismul artei bizantine şi ortodoxe (adesea nefavorabil, dacă nu cu rea-voință), despre aspirația ei metafizică şi mistică, despre ermetismul simbolurilor sacre. Să nu le considerăm deficiențe, ci calități stilistice specifice. *Lumina lină* se face mesagerul unei frumuseți subtile şi suprafireşti. Dacă n-o putem percepe pentru a o pipăi şi cuprinde în concepte înghețate, nu înseamnă că nu există. Într-un cuvînt, arta bizantină încă urmează să fie descoperită, recunoscîndu-i-se, pe cît omeneşte este posibil, valoarea universală şi eternă. *Lumina clară* a fost învestită de Dumnezeu să ne țină companie în cerul nostru de jos; *lumina lină*, să ne cheme spre Cel de sus, în speranța că

vom putea ajunge la el în una dintre existențele ce ne-au fost date.

2. **Sensibilitatea estetică şi sensibilitatea mistică**

a) **Simțul estetic**

Estetica pozitivistă acceptă existența a două simțuri specializate pentru percepție şi sensibilitate estetică: *văzul* şi *auzul*. Primul întemeiază artele spațiale (pictura, sculptura, arhitectura), al doilea stă la baza artelor temporale (muzica, poezia). Nici văzul, nici auzul nu funcționează în chip absolut independent, ci sintetic, unificator; ia naştere un simț special, tipic uman, care, în tratate, poartă denumirea de *simț estetic*: este un simț spiritualizat, metafizic, nu fiziologic, iar denumirea trebuie preluată metaforic, pentru că nici o existență nu poate pretinde că o asemenea realitate subtilă ar avea cauze organice, localizate. Ochiul inteligent şi auzul dăruite cu har divin supun materia brută unei transfigurări comparabile cu taina euharistică. Fireşte, de un grad inferior. Ceea ce vedem şi auzim nu mai ține de domeniul cantității, ci al calității, rămîne doar iluzia asemănării între „natura ca dat", cum spuneau cei vechi, şi „natura ca fapt artistic". Cantitatea limitează; este un paradox de care lumea modernă a luat cunoştință de multe ori şi a fost nevoită să-l repete în lucrările îndrăznețe şi inspirate ale unor moderni ca René Guénon (*Domnia cantității şi semnele vremurilor*). Nu se poate stabili o relație de formă ori de substanță între blocul de marmoră şi extractul de plantă din care se prelucrează diverşi coloranți. În schimb, calitatea este un concept deschis. Ea unifică diversul material, spiritualizîndu-l. Extractul de plantă trasează liniile cromatice

ale unui personaj într-o pictură de gen, făcîndu-l accesibil vederii şi identificabil în planul existenţei. Marmora se pretează şi ea la modelări în linii cromatice, astfel că, împotriva tehnicilor total diferite, imaginea pictată capătă asemănări cu cea sculptată. Cine contemplă două opere înseriate în ramurile amintite ale artei nu se mai gîndeşte la materie, decît dacă le raportează la preţ, limitîndu-le, din nou, la cantitate şi sustrăgîndu-le sferei de interes estetic.

Auzul şi văzul, ca bi-unitate sintetică, fac posibilă interrelaţia dintre arte sau creează dificultăţi în problema integrării dansului în ordine morfologică, dat fiind că statutul său de „artă mixtă" îi permite să adere şi la imagine spaţială, şi la imagine temporală. Regîndim relativitatea graniţei dintre spaţiu şi timp, respectiv dintre auz şi văz, tocmai datorită tendinţelor de îmbinare şi desfacere. Cînd recită cineva poezia *Lacul* de Eminescu sau *Luceafărul*, pe măsura derulării textelor receptate auditiv şi în ritmica timpului, se desfăşoară şi secvenţe perceptibile vizual, căutîndu-şi întindere şi contur. Sesizînd acest fenomen curios care provoacă senzaţii ambivalente, Lessing s-a văzut nevoit să teoretizeze în legătură cu libertăţile şi limitele celor două tipuri de arte, liberale şi spaţiale; din acest motiv, el a trecut multă vreme drept un novator în gîndirea estetică. Realitatea poetică s-a deplasat la nivel de conştiinţă, iar spaţiul şi timpul au devenit funcţiuni, imagini. Depăşind sfera cantitativului, timpul şi spaţiul s-au transfigurat în valori calitative şi corespondente. Acesta este temeiul interrelaţiilor dintre arte, cu punct de plecare în caracterul deschis al celor două simţuri estetice specializate.

Valorile corespondente despre care vorbeam (ca, de pildă, ritmul din muzică în raport cu ritmul din arhitectură, perspectiva liniară din pictură şi parcursul melodic din muzică) reprezintă un aspect al morfologiei artei. Impresia de

concretețe ce rezultă de aici nu se confirmă pe planul materialului, nici măcar al formei „pipăibile" (de pildă, un ornament arhitectonic şi o divagație instrumentală, într-o secvență de concert), ci pe cel al idealității. Doar aşa sîntem îndreptățiți să întrezărim legături subtile între catedrala gotică şi muzica lui Bach. Spațiul vizualizat al domului, încremenit în piatră şi în linii drepte, pare că stă gata să se pulverizeze în sunete cristaline, în timp ce oratoriul se înalță maiestuos spre cer, năvalnic şi de neclintit. E posibil ca vizualul să se transfere în auditiv, iar acesta din urmă să se spațializeze. Prin aceasta, atingem o problemă ceva mai specială, şi anume *vizionarismul artei* şi, totodată, limita „de sus" a posibilei ei ființări. Căci arta laică şi profană, pornind de la materia pe care nu totdeauna o transsubstanțializează profund şi inspirat, este condamnată să poarte însemnele propriei limitări. Înțelesul ei major conduce la formalismul şi *idealismul estetic*, un idealism bine temperat datorită aparatului conceptual căruia i se conformează. Dacă este să-i dăm crezare aceluiaşi René Guénon, cum că raționalismul ar fi precursorul imediat al materialismului, înseamnă că nici în ficțiunile cele mai pure ale idealismului estetic arta nu reuşeşte să depăşească limitele unor condiționări strict umane şi, prin aceasta, pasagere.

Dar pînă să demonstreze Lessing, în *Laokoonul* său, funcția structurantă şi unificatoare a imaginii, artele spațiale (vizuale) şi temporale (auditive) au purtat un îndelung şi prea obositor război. Diferite epoci le-au suprasolicitat cînd pe unele, cînd pe altele, dezvăluind concepții specifice unor vremuri mai mult sau mai puțin conservatoare sau mentalități de breaslă. Cel mai interesant dintre protagoniştii acestor idei conflictuale ni se pare Leonardo da Vinci. În introducerea la *Tratatul despre pictură,* pune în antiteză *văzul* şi *auzul*, provocînd răsturnarea raporturilor valorice în teoria tradițională a artelor

liberale (temporale şi auditive) şi mecanice (spaţiale şi vizuale). El scrie: „Astfel, simţurile stau deopotrivă departe unul de altul; de aceea, eu socotesc că pictura stă mai presus decît poezia" (ediţia românească, 1971, p. 36).

Pentru estetica teologică, simţurile specializate în receptarea şi sensibilizarea formelor concrete capătă înţelesuri noi, în acord cu sursele de existenţă ale credinciosului, total opuse laicului. Idealul de viaţă al acestuia din urmă are ca temei materia, pe care o cultivă în diferite chipuri, în vederea profitului propriu şi imediat. Reprezentările sale vor fi totdeauna clare şi conceptibile, asigurîndu-se că zborul în imaginaţie nu trebuie să depăşească limitele permise. Chiar în experienţele cele mai libere, de tipul „formelor diforme", cum le numea Blaga, nu scapă din vedere condiţionarea sa umană de materie. Ilogicul, absurdul, grotescul, monstruosul, concepte negative care dau impresia de multiplicitate şi de înnoire, creează numai iluzia unor deschideri orizontice. Ele se află, de fapt, în corelaţie cu o serie de categorii pozitive din sfera logicului, a naturalului, ceea ce conduce, în ansamblu, la „normalizarea" cunoaşterii. Sursa de existenţă a credinciosului, care face obiectul adevărului teologic, se află în altă direcţie, şi anume în idealitatea mîntuirii şi sfinţeniei. Credinciosul nu întoarce spatele mediului înconjurător, pentru a rămîne cu privirea aţintită în transcendent şi cu gîndul la ziua de mîine. El se implică în natură, dar nu cu intenţia de a se folosi de ea pentru satisfacerea vreunor interese egoiste şi distructive. Natura este opera lui Dumnezeu şi înţelege că trebuie venerată, ocrotită ca orice creaţie divină. El însuşi a fost zidit de Stăpînul ceresc după chipul şi asemănarea Sa şi a primit îndemnul, transmis prin testament adamic, să se îngrijească de toate creaturile.

Ca să se recunoască pe sine şi poziția specifică în totalul zidirii, omul învață să vadă şi să audă „semnele şi minunile” ce-i sînt trimise pe cale suprafirească. El nu se mulțumeşte doar să privească un lucru, constatîndu-i întinderea, forma şi culoarea, ca şi cum ar fi o realitate exterioară, străină. *A vedea* are o semnificație mai adîncă: înseamnă să pătrundă în interiorul lucrului, ajutat de duhul căutării, identificîndu-l în ansamblul marii zidiri a lui Dumnezeu. Există două moduri de a vedea, adică două perspective ale vizualului (iar *a vedea*, *a auzi*, *a mirosi* înseamnă cunoaştere; Sf.Toma „a cunoscut” doar prin pipăire; semnul sfințeniei este dat adesea de mirosul bine plăcut celui pornit pe calea îndumnezeirii). Un prim mod de a vedea se află la îndemîna oricui. Individul se opreşte, cum spuneam, la materialitatea existenței, accesibilă, pînă la un punct, deopotrivă oamenilor şi animalelor; un altul nu-i este dat decît misticilor, înainte de toate sfinților şi, într-o mare măsură, oamenilor de geniu. Aceştia se bucură de înzestrarea suprafirească de a putea privi de „sus” în „jos”, dinspre spirit către materie. Este ceea ce se numeşte în pictură „perspectiva întoarsă”. A privi de sus în jos înseamnă să fii ajutat, prin lumina divină, să înțelegi tainele creației. Dumnezeu îi dezvăluie creaturii căile cunoaşterii adevărate; opera artistului, iluminat direct de la sursa supremă şi din interiorul ființei sale dăruite cu har, se oferă întregii umanități.

b) **Idealismul estetic**

Este expresia vederii de jos în sus (nu angajăm aici dipticul apofatic / catafatic, întrucît se înscrie în altă scară de valori ale cunoaşterii), adică de la considerarea materiei şi a dimensiunii umane a existenței. Formele artei elaborate în acest spirit sînt luminate prin ele însele, răspunzînd de

propria ordine şi măsură. Dacă se înalţă în sfera idealităţii atingînd adesea graniţe ale misticii, înseamnă că omul, ca fiinţă pămînteană, poartă încă nostalgia patriei celeste, pierdută dramatic în timpuri ieşite din memorie. *Vizionarismul mistic* înglobează în totalitate şi *idealismul estetic*. El este expresia „vederii” de sus în jos a fiinţei (supradotate prin *lumina clară* sau *lină* şi prin har), ce s-a lepădat de sine în schimbul unei înţelegeri mai înalte. Arta elaborată din „perspectiva întoarsă” nu mai are ca centru de referinţă fiinţa umană, terestră şi limitată, condamnată păcatului şi morţii, ci devenirea creaturii sub semnul ocrotitor al degetului lui Dumnezeu. Ca să ne dăm seama de caracterele stilistice ale artei sacre, ar trebui să ne imaginăm cum arată lumea privită din „perspectiva întoarsă”, dacă aşa ceva e posibil cu puterile noastre puţine; sau cum a conceput Dumnezeu paradisul adamic, cel pierdut, ori cel care ne aşteaptă în existenţa de peste veac.

O asemenea „vedere” se recomandă ca un dar fericit, de care se învredniceşte credinciosul după multă aşteptare în rugăciune şi după ani de luptă cu sine. Artistul sacru îşi dobîndeşte vederea nouă după un riguros comportament mistic şi ascetic. Există chiar un regulament pe care trebuie să-l îndeplinească ritualic, în decursul activităţii sale creatoare. Ne stau mărturie tratatele ortodoxe de pictură (erminiile), unde se recomandă rugăciuni consacrate acestei arte. *Tratatul de pictură* al lui Cenino Ceninni, de la începutul Renaşterii italiene, este tot o erminie. Asemănarea cu manualul grecesc al lui Dionisie de Furna (ambele sînt, în fond, nişte „reţetare”: colecţii de sfaturi practice, pe care meşterul le dă ucenicilor) este mai mult decît evidentă. Şi *Tratatul* lui Leonardo da Vinci este, în cea mai mare parte, un reţetar. Dar, în vreme ce Dionisie de Furna îşi pregăteşte ucenicii mai întîi în disciplina

rituală a rugăciunii, a comportamentului ascetic specific breslei, Cenino Ceninni nu găseşte loc pentru preocupări mistice, iar Leonardo consacră un amplu capitol introductiv unor probleme teoretice savante. Se mai vorbeşte, în exegeza rusă din exil, despre „postirea ochilor”, înțelegîndu-se sustragerea lor de la priveliştile cotidiene, urîte şi întunecate, şi cufundarea eului în sclipirile cromatice ale peisajelor celeste. Ochiul întîlneşte *lumina lină*, neînserată şi necreată. Ea are o funcție terapeutică asupra ochiului: „curăță” retina de imaginea lucrurilor pămînteşti, făcînd-o aptă să primească „lumina altora”, din transcendent. Se spune: „Cu lumina ta vei primi lumina”. Prin „postire”, ochiul însuşi a devenit lumină. Numai înnoit el poate să „vadă” *lumina lină*, pentru a se lăsa condus spre cunoaştere. Văzînd lumina, el identifică şi „lucrurile”, întrucît sînt, la origine, faze emise de o sursă divină. Această terapeutică a ochilor o găsim explicată într-o judecată a Sf. Maxim Mărturisitorul: „Şi zise fratele: Cu adevărat, Părinte, aşa este. Dar rogu-te, să mă înveți şi despre rugăciune, cum desface mintea de toate înțelesurile? Şi răspunse bătrînul: Înțelesurile sînt înțelesuri ale lucrurilor. Iar dintre lucruri unele cad sub simțuri, iar unele sînt inteligibile. Ocupîndu-se aşa dar mintea cu ele, poartă în sine înțelesurile lor. Harul rugăciunii uneşte însă mintea cu Dumnezeu, iar unind-o cu Dumnezeu, o desface de toate înțelesurile. Atunci mintea, întreținîndu-se cu Dumnezeu, dezbrăcată de toate, ajunge să ia forma dumnezeiască. Ajungînd astfel, cere cele cuvenite şi nu priveşte niciodată în ceea ce cere. De aceea Apostolul porunceşte să ne rugăm neîncetat ca avînd mintea continuu unită cu Dumnezeu, să o rupem cîte puțin de la pofta celor materiale[1)]. Aşa şi ochiul: prin lumină, el se uneşte cu Dumnezeu începînd, cu timpul, *să vadă* cele cereşti”.

Şi estetica teologică are cunoştinţă de disputa dintre *auz* şi *văz*, adesea tranşantă în favoarea celui din urmă. Unul dintre cele mai vechi dialoguri pe această temă l-a purtat Sf. Ioan Gură de Aur. Cartea sa, *Despre statui*, poate fi considerată primul tratat complet de morală teologică şi de estetică filocalică. Prin *statuie* nu se înţelege o anume realitate plastică. Este vorba de modelarea interioară pe care moralistul o realizează cu ajutorul cuvîntului. Aşa cum opera plastică fiinţează prin armonie, cursivitatea liniilor şi contururilor, prin transparenţa materiei devenită nerv şi idee, la fel şi creatura poate căpăta formă interioară plăcută şi iluminată, pe măsura chipului divin ce sălăşluieşte potenţial într-însa. Acesta este sensul cuvîntului ziditor: „Ai văzut mărimea? Atunci uită-te pătruns de mirare la puterea ziditorului. Ai văzut frumuseţea? Uimeşte-te de înţelepciunea Celui ce a împodobit-o, lucru pe care îl arată şi proorocul zicînd: «Cerurile spun slava lui Dumnezeu...» (Ps. 18.1). Cum spun, rogu-te? N-au glas, n-au căpătat gură, nici limbă nu e într-însele. Atunci cum spun? Prin însăşi înfăţişarea. Căci cînd vezi că frumuseţea, mărimea, înălţimea, aşezarea şi chipul lor dăinuiesc de atîta vreme, te închini la cel ce a făcut un trup aşa de frumos şi de minunat, ca şi cum i-ai auzi glasul, ca şi cum l-ai afla după înfăţişare. Cerul tace, dîndu-ne de veste prin ochi, nu prin ureche; căci simţul acesta e mai lămurit decît acela”[2)].

Superioritatea văzului asupra auzului ar fi, după Sf. Ioan Gură de Aur, una dintre caracteristicile sensibilităţii poetice şi mistice. Într-o paralelă între peisajul natural şi transfigurarea lui literară, autorul constată sensul limitativ al textului scris: acesta trebuie citit pentru a percepe frumuseţea unui pasaj recunoscut; însă puţini ştiau să citească pe vremea sa ori dispuneau de fonduri materiale pentru achiziţionarea cărţilor

necesare. Marea carte a „naturii”, pe care Ziditorul o înfățişează ochilor, este accesibilă tuturor. Semnele ei sînt văzute la propriu şi citite la figurat; distincția dintre cele două simțuri va fi reluată, peste cîteva secole, de iconodulii sfîntului Ioan Damaschin, cînd vor susține funcția didactică a icoanei, accesibilă săracilor şi analfabeților. Ochiul este elogiat în *Predicile despre statui* şi pentru capacitatea de a cuprinde totalitatea şi măreția creației în infinitatea ei de forme, fără riscul deformării ori slăbirea puterii de percepție: „Căci, deoarece mădularul acesta ne este nouă cel mai trebuincios dintre toate, n-a îngăduit ca el să sufere de oboseală, ca să-şi poată face slujba lesne şi să ne fie totdeauna la îndemînă. Dar cine ar putea povesti cu vorbe toată puterea acestui mădular?”[3)] Tot sfinții părinți erau de părere că evangheliile trebuie citite în aşa fel încît să avem impresia că-l auzim pe Dumnezeu însuşi vorbindu-ne. Între a-l vedea, ca „asemănare”, pe icoană şi a-i auzi vocea, *ca părere*, este o deosebire formală şi nu de esență; iar cînd spunem că ochiul străbate un spațiu mai întins decît auzul, operăm cu criterii cantitative. Şi Eminescu avea îndoieli în legătură cu precizia receptării vizuale, într-una dintre negațiile sale romantice: „... urechea te minte şi ochiul te-nşeală”. Apoi, cum să înțelegem cuvintele Mîntuitorului spuse lui Toma? „Ferice de ceia ce n-au văzut, şi au crezut”; aşadar, numai au auzit. Ierarhizarea simțurilor estetice, în favoarea văzului, nu trebuie absolutizată.

c) **Simțul dumnezeiesc**

Indiferent de înțeles, nu se cunosc reglementări canonice privind asemenea raporturi. Arta sacră s-a dezvoltat liber, fără a se conforma opiniilor spontane ale unor apologeți care aduceau laude, înainte de toate, operei divine. De altfel,

conştiința estetică inspirată de Sfînta tradiție şi de Biserică recunoaşte competență perceptivă tuturor simțurilor cu care este înzestrată creatura: auz, văz, dar şi mirosul, gustul, pipăitul; ultimele trei sînt respinse de estetica laică pe motivul (de altfel foarte îndreptățit în ce o priveşte) că ele nu îndeplinesc decît funcții fiziologice, de contact şi de semnalare. Există o artă a focului, spune Pavel Florenski, alta a mirosului, a fumului, a odăjdiilor: „Toate acestea intră în componența aceluiaşi cadru, cu un gen specific de artă, ca sfere artistice particulare, din care arta tactilă, arta olfactivă etc., dacă ar fi îndepărtată, ansamblul artistic şi-ar pierde perfecțiunea şi integritatea. Ca să nu mai vorbim de aspectele oculte, proprii fiecărei opere de artă şi în mod special celei ecleziale”[4)].

Primul autor care a semnalat unitatea sistemică şi acțiunea conjugată a simțurilor în construirea unei imagini şi în desfăşurarea unui spectacol ritualic este Origen. La el s-a făcut adesea referință, creîndu-se o tradiție, vie şi astăzi: „Cel care examinează mai adînc lucrurile va spune că există, după Scriptură, un anume simț general dumnezeiesc, pe care numai cei fericiți ştiu să-l dobîndească, ale cărui specii sînt o vedere în stare să contemple obiecte superioare corpului, de pildă serafimii şi heruvimii; un auz capabil să prindă glasurile ce n-au nici o realitate în aer, un gust în stare să savureze pîinea vie, ce coboară din cer şi dă viață lumii; un miros care simte mireasma cum e aceea a lui Hristos înaintea lui Dumnezeu. Un pipăit ca acela despre care Ioan zice că a pipăit cu mîinile lui Cuvîntul vieții”[5)].

Cele cinci forme de percepție, atît de diferite în aparență, se constituie într-un singur *simț general dumnezeiesc,* o facultate superioară de cunoaştere; care dă măsura realităților supraumane şi a adevărurilor de credință. Este „o

vedere a vederii”; ochiul fizic s-a mortificat, iar în locul lui s-a ivit „ochiul porumbiței”, cum se spune în limbaj tehnic, ca să ne putem închipui ceea ce vede însuşi ochiul lui Dumnezeu. Este un auz al nemaiauzitului. Vorbirea populară, îmbibată de misticism religios, cunoaşte numeroase sintagme privitoare la competența inaccesibilă omului obişnuit: despre cineva deosebit de înzestrat se spune că „aude şi toaca-n cer”; un erou epic în căutare de aventuri senzaționale întreabă pe drumeți: „n-ați auzit, n-ați întîlnit?”, i se răspunde: „de auzit am auzit, dar de văzut n-am văzut”. Gustul nu este destinat numai pentru încercarea bucatelor. Şi gîndirea profană l-a diversificat semantic: o accepțiune fiziologică, deci de ordin cantitativ, şi alta spiritualizată, ilustrată de conceptul experimental „gust estetic”. A vorbi despre „gustarea cuvîntului” în relațiile cotidiene nu are nici un sens. Origen se referă la Cuvînt, adică la Iisus cel din Euharistie. Credinciosul „gustă” pîinea şi vinul, devenite trup sfînt; el se împărtăşeşte, deci participă la taina morții şi învierii simbolice. Astfel înțeles, Cuvîntul poate fi nu numai *gustat*, dar şi *pipăit*. Iona a avut această revelație în prevestirea lui Mesia, iar Sf. Toma l-a pipăit (l-a văzut), deşi se afla față către față cu Iisus; după aceea a urmat vederea şi cunoaşterea. Cuvîntul îşi dovedeşte putința de a fi pipăit, cu condiția să facă parte din scriere sacră ori *auzit* ca Logos, ca voce a lui Dumnezeu. Cine are lămurită imaginea celestă a paradisului prin „postirea ochilor” şi „coborîrea minții în inimă” (Rugăciunea lui Hristos) poate realiza legătura, chiar identitatea dintre cuvinte şi transformarea lor în lucruri sau cuvintele au fost lucruri vizibile şi pipăibile. Citim în Sf.Ioan Gură de Aur: „Căci, ca şi într-o livadă văd multe şi felurite flori ale citirii, o mulțime de trandafiri, mulți toporaşi şi nu mai puțini crini; şi încă văd împrăştiată multă şi felurită roadă a duhului şi multă

mireasmă; şi nu numai livadă, un paradis e cetirea Sfintelor Scripturi, căci aceste flori n-au numai miros gol, ci şi roadă care poate hrăni sufletul”[6)].

Asemănarea naşte asemănare; *cuvîntul-lucru* este „pipăibil”, ca şi cum ar fi un obiect *minunat* (= sublim şi divin), iar *cuvîntul-floare*, pur şi frumos, adaugă mireasmă. Uneori, cuvîntul se ridică peste lucru şi floare, cum aflăm de la Sf. Antonie cel Mare: „Cuvîntul care are înțeles şi este folositor sufletului este dar al lui Dumnezeu. Iar vorba cea deşartă, care caută să măsoare cerul şi pămîntul, mărimea soarelui şi depărtarea stelelor, este o născocire a omului care se osteneşte în deşert. Căci căutînd cele ce nu folosesc nimic, osteneşte în zadar, ca şi cum ar vrea să scoată apă cu ciurul. Deoarece este cu neputință oamenilor a afla acestea”[7)]. Din geneză, cuvîntul se află la Dumnezeu, el însuşi Cuvînt, aşa cum stă scris în Evanghelia lui Ioan. Omul îl primeşte ca dar şi sub acest chip înduhovnicit în multiplicitatea lui sonoră, vizuală, gustativă, înmiresmată, forme corespondente ale diversului creației.

Metaforic vorbind, dacă nu reprezintă cauza, în orice caz este condiția tuturor manifestărilor de natură estetică şi mistică, pe care le experimentează ființa umană îmbunătățită prin credință şi har. Origen identifică, în planul acestor manifestări corespondente mistico-estetice, un sistem unitar, *simțul dumnezeiesc*, şi, totodată, specii ale suprasimțurilor, individualizate unele în raport cu altele. Există o vedere a nevăzutelor, un auz al neauzitelor sau un gust, un pipăit suprafireşti, baza unor arte şi tehnici ritualice specializate (Florenski). Pentru *specia miros*, Evagrie Monahul recomandă credincioşilor şi practicienilor cultului următoarea formulă rețetară: „Dacă ar vrea cineva să pregătească tămîie mirositoare, va amesteca după rînduială în chip egal răşină străvezie de Liban, casia, onixul şi stactita. Acestea sînt

pătrimea virtuților. Dacă sînt depline şi egale, mintea nu va fi vîndută. Sufletul curățit prin plinătatea virtuților face rînduiala minții neclintită şi destoinică să primească starea căutată”[8]. Am zice că se pregăteşte „o postire” a facultăților nazale. Dionisie Pseudo-Areopagitul consacră o tratare mai dezvoltată *speciei mirosului*, privind participarea la ritualurile de sfințenie. În capitolul *Taina sfințirii mirului* din *Ierarhia cerească* el scrie: „În acelaşi chip ca şi la împărtăşanie, se slobozesc ordinile celor nedesăvîrşiți, după ce-a făcut tămîierea cea binemirositoare în tot sfîntul locaş şi s-au terminat sfinții Psalmi şi citirea din prea-dumnezeieştile Scripturi. În urmă, ierarhul ia mirul, îl aşează pe dumnezeiescul altar, fiind acoperit cu douăsprezece perechi de aripi sfinte, în vreme ce toți cei de față cîntă cu glas plin de toată sfințenia cîntarea cea sfîntă luată de la Dumnezeu de inspirații profeți. Terminînd el (ierarhul) rugăciunea de sfințire, ce urmează după aceasta, se serveşte de ea la consacrările prea-sfinte, unde se face vreo afierosire şi aproape la orice act de sfințire”[9]. Şi, mai departe: „Să spunem deci despre compoziția mirului că este formată dintr-o unire de materii bine mirositoare şi la care nu poate participa cineva fără să fie el însuşi bine mirositor, după cum vine în atingere cu această materie bine mirositoare, într-o măsură mai mare sau mai mică. Sîntem însă încredințați că prea divinul Iisus este bine mirositor într-un chip supraesențial şi umple partea cea spirituală a noastră de o plăcere divină, prin comunicări duhovniceşti. Căci dacă perceperea mirosurilor materiale provoacă o senzație de mulțumire şi umple de multă plăcere simțul mirosului nostru, în cazul cînd el nu este cumva tocit, ci primitor de mirosuri alese, tot astfel ar putea spune cineva că în chip analog şi puterile noastre spirituale, dacă au rămas neslăbite față de înclinarea spre rău, participă la mirosul cel

plăcut şi dumnezeiesc prin puterea firească a judecății şi se umple de o senzație, de o plăcere sfîntă şi de o înfiorare dumnezeiască, după felurile influențelor divine ale dirijării alternative spre cele divine. Deci compoziția mirului ne arată prin caracterul ei simbolic dînd formă celui fără formă – pe Iisus însuşi, ca pe izvorul cel bogat al senzațiilor dumnezeieşti celor bine mirositoare; anume cum revarsă El – cu măsuri dumnezeieşti – în sufletele celor mai aproape de Dînsul – (ca asemănare) aromele cele întru totul dumnezeieşti, de care sufletele încîntate şi înveselite se umplu de senzații sfinte şi gustă înviorarea cea duhovnicească. Pentru că mirosul cel plăcut ce se răspîndeşte prin participare divină pătrunde în partea spirituală a ființei lor”[10)].

Ca şi *lumina* (clară, lină, celestă, taborică, a iadului, lumina întunericului etc.), şi *specia mirosului* cunoaşte o întreagă fenomenologie subtilă, apărînd, după mutații şi dematerializări, ca atribut al Domnului, transmis, pe calea harului, creaturii îndumnezeite. Dumnezeul-Om ne este înfățişat ca prototip al supraființei înmiresmate, după cum Dumnezeu din Treime ni se arată ca atribut al frumuseții, iubirii şi luminii. Textele evanghelice îl asociază, în cîteva rînduri, pe Iisus Hristos cu mirul (ori nartul) bine mirositor. Aşa îl întîlnim în scurta narațiune despre „femeia păcătoasă”. Hristos era invitat să ia masa în casa unui fariseu bogat; se simțea însingurat şi cuprins de mare întristare. „Şi iată că o femeie păcătoasă din cetate a aflat că El era la masă în casa Fariseului: a adus un vas de alabastru cu mir mirositor şi stătea înapoi lîngă picioarele lui Iisus şi plîngea. Apoi a început să-I stropească picioarele cu lacrimile ei; le săruta mult, şi le ungea cu mir” (Luca,7. 37-38). Momentul este bine ales de scriitorul sacru; cum aflăm de la Dionisie, mirul înveseleşte, uşurează sufletul şi-i dă putere. Tot prin clipe

grele trecea Fiul Omului cînd se afla în Betania, în casa lui Simon: „...s-a apropiat de El o femeie cu un vas de alabastru foarte scump şi, pe cînd El sta la masă, ea a turnat mirul pe capul lui" (Matei, 26.7). Ucenicii, acolo de față, încă nu erau pregătiți să înțeleagă taina mirului, de aceea au crezut, pentru moment, că a fost risipit în zadar.

Sîntem în măsură să percepem mai bine raporturile de formă şi de esență dintre *idealismul estetic* şi *vizionarismul mistic*, respectiv dintre creația laică şi arta sacră. Delimitarea ne-o indică, în acest context, *simțul dumnezeiesc*. *Idealismul estetic* se întemeiază, în plan perceptiv, pe cele două simțuri specializate, văzul şi auzul; ele se asociază cu *simțul estetic*, permițînd, odată cu această sinteză, o mare diversificare a ramurilor artei. *Vizionarismul mistic* al artei sacre are comun cu *idealismul estetic* văzul şi auzul, limitate la perceperea lumii fenomenale. Vizionarismul mistic şi idealismul estetic se deosebesc în trei puncte esențiale:

a) Văzul şi auzul depăşesc, din perspectiva vizionarismului mistic, lumea concretă şi conceptibilă, efectuînd un act suitor al cunoaşterii, în sfera divină a nevăzutelor;

b) Idealismului estetic îi este proprie perspectiva directă şi liniară (în pictură, se numeşte „perspectiva italiană"), avînd ca reper şi măsură mediul natural şi uman, în condițiile unei existențe limitate. Vizionarismul se caracterizează prin „perspectiva întoarsă"; orice impuls creator îşi are originea în idealitatea divină, iar ca model – capodopera unică a ziditorului ceresc;

c) Celelalte simțuri „neestetice", *gustul*, *mirosul* şi *pipăitul*, îndeplinesc funcția mistică de „participare" la misterul estetic al realității suprafireşti. În sistemul structural şi unitar al *simțului dumnezeiesc*, văzul şi auzul dețin primatul asupra

esteticului, nelipsindu-le nici puterea de a se împărtăşi din elementele de taină; ultimele trei se disting prin dominanta mistică.

Are dreptate un teolog rus, comentînd un pasaj din Origen, cînd afirmă că „se poate vedea aici prima schiță a unei doctrine a simțurilor”[11)]. Cele două serii de *specii* ale simțurilor se completează perfect. Datorită „perspectivei întoarse”, mirosul, gustul şi pipăitul nu trec direct prin examenul materiei, ca realitate brută şi informă. Dacă ar cunoaşte acest parcurs, s-ar opri la nivelul senzațiilor, privîndu-se de solicitările esteticului.

Capitolul IV
Numele Frumosului

1. **Frumosul**

Prima manifestare a Logosului ceresc în zidire se săvîrşeşte în numele frumosului: „Să se facă lumină!”. Cuvîntul *lumină* este însuşi chipul frumuseții suprafireşti şi, totodată, unul dintre atributele măreției lui Dumnezeu din Treime. De aceea, a desluşi înțelesurile ermetice ale lumii ce s-a revărsat în tainele creației înseamnă să te afli pe calea de acces către cele mai dificile probleme estetice şi teologice. Cum ştiința despre cele înalte nu vine de la sine, ci prin căutare, au existat şi în acest domeniu controverse, momente de rătăcire ori de descoperiri inspirate. Frumosul a fost şi el implicat în avîntata campanie pentru dobîndirea adevărului de credință. Izbînzile teologice sau eşecurile temporare ce au avut loc în planul gîndirii dogmatice s-au răsfrînt şi asupra lui. Uneori, ca în mişcarea iconoclastă, a fost atras în prima linie a disputelor teoretice de principiu. Astfel, se poate constata că, într-o primă perioadă a configurării sale, corespunzătoare catehumatului şi începutului scrierilor patristice, frumosul era abordat în spirit apologetic, avînd ca suport textele biblice, în special *Psalmii*, *Cîntarea cîntărilor* şi *Epistolele pauline*. Este o dovadă că Biserica

a ştiut să apeleze la propria-i tradiţie şi că a pornit destul de timpuriu să elaboreze o concepţie estetică originală.

Scrierile din această vreme sînt mai curînd prelucrări şi interpretări de texte consacrate, în scopul dezvăluirii sensibilităţii biblice a frumosului. Pentru aceşti scriitori sacri, chipul lui Dumnezeu îşi găseşte asemănarea în zidire ca într-o icoană, de unde interesul lor de a se cufunda în studiul genezei, „carte a facerii", pentru a contempla urmele mîinilor marelui creator. Un alt moment care nu ţine neapărat de coordonatele timpului, în raport cu creaţiunea biblică a frumosului, aparţine lui Plotin şi, peste veac, Sfîntului Dionisie Pseudo-Areopagitul. Acesta se distinge printr-o abordare sistematică şi teoretică, de sus în jos, de la frumuseţea nevăzută şi „emanată", urmărindu-se transformarea „atributelor" în simboluri naturale (de pildă, soarele succedaneu al Tatălui, temă predilectă în gîndirea plotiniană) sau plastice, cum ar fi crucea, tronurile, roţile de foc, aripile, lăncile, vulturul, taurul, porumbelul, mielul etc., prezente în scrierile lui Dionisie. Frumosul este raportat pe de o parte la numele divin, ca realitate suprafirească şi inconceptibilă, pe de alta la formele concrete ale artei, purtînd acelaşi chip al creatorului exemplar. Următorul moment, dacă istoriem, corespunde perioadei iconoclaste. Acum se stabileşte înţelesul frumosului ca adevăr increat şi inconceptibil (Dionisie) şi posibilităţile de vizualizare (Ioan Damaschin). Este un *frumos iconic* (gr. *eikôn*, icoană, imagine, chip) care arată raportul dintre prototipul existent în idealitatea abstractă şi proiecţia imaginată a acestuia în materialitatea sensibilă. Căci frumosul, în închipuirea emoţională a luminii, reprezintă un atribut al dumnezeirii, deci şi chip (*eikôn*) al acestuia; la fel, arta, indiferent de natura ei morfologică (pictură, muzică, poezie) individualizează chipul (imaginea,

forma, sensul) frumosului. Momentul Plotin-Dionisie a însemnat întemeierea *teoriei frumosului*; momentul Ioan Damaschin s-a orientat, cu predilecție, către o *teorie a artei*. Astfel, prind contur două mari capitole ale *esteticii teologice: teoria frumosului* şi *teoria artei*.

a) **Frumosul biblic**

Dacă vrei să afli ce înseamnă frumusețea, nu ai nevoie de tratate savante şi nici să urmezi cursuri speciale, sub îndrumarea dascălilor de profesie; priveşti marea carte a zidirii şi te asiguri de şansa de a înțelege meşteşugul neîntrecut al Creatorului, precum şi rostul tău în totalul existenței; participi, astfel, tu însuți la dialogul cu elementele care, de fapt, îți sînt congenere. Citim într-o scriere a Sfîntului Ioan Gură de Aur: „Cînd ne povesteşte frumusețea cerurilor ne zice: «Cerurile spun slava lui Dumnezeu» (Psalm 18.11). Şi iarăşi: «Care a aşezat cerul ca o boltă, şi l-a întins ca un cort pe pămînt» (Isaia, 40.22); şi aşijderea: «Cel care ține rostogolul cerului» (Isus Sirah, 43.13); iar altul arătînd că, deşi e mare şi frumoasă (zidirea), totuşi e trecătoare, a zis: «La început Tu, Doamne, ai întemeiat pămîntul, şi cerurile sînt lucrurile mîinilor Tale; ele vor pieri, iar Tu vei rămîne, toate se vor învechi ca un veşmînt; şi ca pe un acoperămînt le vei schimba şi schimba-se-vor» (Ps. 101). Şi iarăşi tot David spune despre soare: «Ca un mire iese din cămara lui, şi se bucură ca un uriaş să alerge pe calea lui» (Ps. 18.5). Vezi cum ți-a pus în fața ochilor frumusețea şi totodată mărimea astrului? Căci cum se iveşte un mire din odaia lui, tot astfel şi soarele-şi trimite razele sub zori, şi împodobind cerul ca şi cu o maramă de şofran, rumenind norii, şi alergînd fără poticnire toată ziua, nu este oprit din drum de nici o piedică”[1]. La fel citim şi la Antonie cel Mare: „De ce a

fost făcut omul? Ca înțelegînd făpturile lui Dumnezeu să-l vază într-însele şi să preamărească pe Cel ce le-a zidit pentru om. Iar mintea cea plăcută lui Dumnezeu este un bun nevăzut, dăruit de Dumnezeu celor vrednici, în urma purtării celei bune”[2]. Sau, în altă parte: „Nimeni nu vede cerul, nici nu poate să înțeleagă cele dintr-însul, fără numai omul care se îngrijeşte de viața virtuoasă şi înțelege şi preamăreşte pe cel ce l-a făcut pe el, spre mîntuirea şi viața omului. Căci bărbatul iubitor de Dumnezeu ştie sigur că nimica nu este fără Dumnezeu şi că El este pretutindeni şi întru toate, ca Unul ce este nemărginit”[3]. Iată cum gîndeşte Sf. Maxim Mărturisitorul: „Vrînd să cunoşti pe Dumnezeu, să nu cauți rațiunile în El (căci nu le va afla vreo minte omenească), dar nici pe ale altei existențe de după Dumnezeu, ci cercetează-le pe cele din jurul Lui, atît cît se poate; de pildă pe cele privitoare la veşnicie, nemărginire şi nehotărnicire, la bunătate şi înțelepciune, ca şi pe cele privitoare la puterea creatoare, proniatoare şi judecătoare a făpturilor. Căci acela este între oameni mare teolog, care află rațiunile întrucîtva”[4].

Este o manieră biblică de tratare a frumosului filocalic. Scriitorii sînt, înainte de toate, moralişti. Deşi cultura le-o permite, ei nu abordează stilul savant, tradițional, „grecesc”, comentariul subtil şi prețios. De regulă, se adresează unor ascultători (nu cititori), adunați în biserică, la predica de duminică, majoritatea neştiutori de carte. La vremea respectivă, se făcea misionarism, de aceea era preferată forma simplă, discursul accesibil. Modelul îl constituie poezia psalmilor. Acolo lumea pare că vine direct din geneză; prea multe şi prea pretențioase cuvinte ar face-o să se îndepărteze. Omul primelor veacuri simțea nevoia să şi-o apropie, cum spune Sf. Antonie cel Mare, ca să-i contemple frumusețea şi să-l preamărească pe Creator: „Cît s-au mărit lucrurile Tale,

Doamne, toate cu înțelepciune le-ai făcut! Umplutu-s-a pămîntul de zidirea Ta // Marea aceasta este mare şi largă; acolo se găsesc tîrîtoare, cărora nu este număr, vietăți mici şi mari. //Acolo corăbiile umblă; balaurul acesta pe care l-ai zidit, ca să se joace în ea" (Ps.103, 25-27). Asemenea versete retranscriu pasaje binecunoscute din *Cartea Facerii*. Cunoaşterea frumosului era condiționată, în epoca misionarismului lui Ioan Gură de Aur şi Antonie cel Mare, de înțelegerea naturii biblice, aşa cum a fost rînduită ea în spiritul paradisului terestru. Lectura psalmilor, ascultarea predicilor şi a cuvintelor duhovniceşti produceau un fel de „postire a intelectului"; cunoaşterea nemediată şi nefalsificată de memoria cărții permitea ființei, renăscute în duh, să se apropie din ce în ce mai mult de izvoarele creației şi să-şi întipărească în cuget frumusețea adevărată, primordială.

Există la sfinții părinți şi o „manieră grecească" de abordare a frumosului, cînd se referă la morfologia corpului omenesc şi, paralel, la cosmos. Acesta din urmă este constituit din elemente devenite clasice, teoretizate de Democrit şi preluate de *Fizica* lui Aristotel: *apa*, *focul*, *aerul*, *pămîntul*, fiind evocate în ton apologetic. Le întîlnim şi în dialogul *Timaios* al lui Platon, sub forma unei cosmogonii poetizate, care i-a inspirat pe teologii din descendența Fericitului Augustin. Sf. Ioan Gură de Aur, parcurgînd acelaşi itinerar eleatic, dă impresia că formulează o variantă inedită a genezei, în care Logosul pare uitat: Dumnezeu ar fi făcut lumea şi din contrarii, ceea ce este „vrednic de mirare", adică de admirație şi de laudă. El a unit în chip ingenios „caldul" cu „recele", „umedul" cu „uscatul", făcînd lumea „mare şi minunată". Domnul a pus lucrurile slabe lîngă cele tari, pe unele le-a înțepenit pe loc, altora le-a dat voie să se mişte ori să curgă, totul „cu potriveală peste fire". Ordinea riguroasă şi măiestria

în alcătuire corespund conceptului grecesc de *cosmos*, care înseamnă structură numerică în baza principiului de simetrie (cald-rece, slab-tare etc.), podoabă şi, în fond, frumuseţe. Omul este alcătuit tot din patru elemente, pe care autorul le numeşte *stihii*, şi anume: „dintr-una caldă, sîngele; dintr-una uscată, fierea galbenă; dintr-una umedă, flegma (pituita) şi una rece, fierea neagră”[5)].

Dozarea lor, armonizarea sau discordanța determină natura corpului: sănătos ori bolnav, gras ori slab, frumos sau urît. Identificăm, fără dificultate, celebrul enunț: „minte sănătoasă în corp sănătos”, modelul teoretic al frumosului în concepția celor vechi.

Această dublă poziție la unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai Bisericii, de la începutul creştinismului, ni se pare semnificativă pentru starea de spirit a epocii, cînd s-au produs mari sinteze spirituale. Sf. Ioan Gură de Aur prelucrează, cu rafinament şi prudență, deopotrivă izvoare biblice, vechitestamentare, şi izvoare greceşti, dîndu-le curs sigur în direcția noii credințe. Elementele greceşti erau pe gustul unora dintre contemporanii săi care trăiau în cultul tradiției eline, încă puternică. *Ordinea* şi *mişcarea,* invocate de autor, definesc existența, în accepțiune greacă. El nu le justifică printr-un principiu interior şi rațional, cum ne-am fi aşteptat, ci prin altul *proniator*, de esență creştină: „Oare nu e limpede şi pentru un orb, şi lesne de înțeles chiar pentru un nerod că acestea sînt făcute şi stăpînite de o pronie? Căci cine e aşa de nebun şi nesimțitor, încît, văzînd această namilă de trupuri, atîta frumusețe şi asemenea alcătuire, o astfel de luptă necurmată, împotrivire şi trăinicie a stihiilor, să nu cugete în sine şi să nu zică: dacă n-ar fi o pronie să înfrîneze năprasnicele trupuri, să împiedice întregul de a cădea, ele nici n-ar dăinui, nici n-ar ființa. Această mare rînduială a

timpurilor anului, această minunată potrivire a zilei şi a nopții, aceste multe neamuri de dobitoace fără judecată, de plante, de seminţe şi ierburi merg pe drumul lor, şi pînă în ziua de azi nimic n-a căzut, nici nu s-a mistuit de tot”[6)]. Şi cînd este vorba de corpul omenesc, Sf. Ioan Gură de Aur construieşte un nou centru de interes: grecii condiționau frumusețea umană de sănătatea fizică, de echilibrul dintre minte şi corp; creştinii o identificau în virtute, în ordinea spirituală. Virtutea îi este dată creaturii prin *fire*, nu prin exercițiu fizico-rațional. *Firea* nu înseamnă *natură*, în accepțiunea modernă şi pozitivistă. Ea este amprenta mîinilor lui Dumnezeu, pe care creatura o poartă din geneză, în chip de predispoziție, de înțelepciune, de Sofia. Orice ființă, de la om la gînganie, are mica ei sofie; furnica este harnică, albina generoasă, şarpele isteț, boul blînd. Cine le-a învățat aceste virtuți divine? Ele se manifestă din vechi timpuri. Cu atît mai mult este înzestrat omul, ființa cea mai dragă Ziditorului.

Acest mod de gîndire nu trebuie trecut la pasivul istoriei. Omenirea nu a pierdut nici azi capacitatea de a se reîntoarce la izvoarele frumuseții. Şi, de fiecare dată cînd o descoperă în starea ei pură, are revelația întăritoare a imaginilor psalmice; nu este vorba de joc, ci de rațiuni care izvorăsc din firea adîncă şi tainică a omului, interesat să găsească rosturi înalte propriei existențe. Creştinismul (îndeosebi ortodoxia) se dovedeşte, în continuare, singura religie preocupată de salvarea omului, ajutîndu-l să se regăsească pe sine în marea familie a „naturii”, care este Biserica lui Dumnezeu. Ne spune Mircea Eliade: „Multă vreme s-a crezut că sentimentul Naturii şi solidaritatea cu ritmurile cosmice trădează o spiritualitate necreştină. Judecata aceasta se datora unei insuficiente cunoaşteri a creştinismului şi îndeosebi a creştinismului răsăritean, care a păstrat în

întregime spiritul liturgic al primelor veacuri. În realitate, creştinismul arhaic n-a devalorizat Natura – aşa cum s-a întîmplat cu anumite aspecte ale creştinismului medieval, ascetic şi moralizant, pentru care natura reprezenta adesea *demonia* prin excelență. Cosmosul n-a încetat o clipă de a fi creația lui Dumnezeu, iar ritmurile cosmice au fost tot timpul concepute ca o liturghie cosmică. Solidarizați spiritualiceşte cu Natura, românii n-au făcut un act de regresiune către orizontul păgînesc, ci, dimpotrivă, au prelungit pînă în zilele noastre acea magnifică încercare de *încreştinare a Cosmosului*, începută de sfinții părinți, dar întreruptă, din diferite motive, în cursul Evului Mediu, în Occident”[7)].

b) **Frumosul divin ca nume şi cauză**

Despre Plotin am mai avut prilejul să vorbim într-un capitol anterior, cînd l-am pus în relație cu Platon şi cu Dionisie. În acest subcapitol, vom încerca o succintă descriere a textelor plotiniene reprezentative, interesîndu-ne interacțiunea ideilor. Încă din prima frază a cărții a cincea a *Enneadelor* (vol. I), sîntem orientați astfel: „Frumosul se află peste tot în văz; el există de asemenea în auz, în combinarea cuvintelor şi în muzica de orice gen; urcînd de la senzații spre un domeniu superior, există la fel în ocupații, acțiuni şi maniere de a fi care sînt frumoase; există frumusețe a înțelepciunii şi a virtuților. Să fie o frumusețe anterioară acelora? Discuția o va demonstra”[8)]. Editorul francez de mare competență profesională care a fost Émile Bréhier crede, într-o însemnare de subsol, că Plotin a fost influențat încă „de la început” de Platon, cel din *Hippias Major*. Într-adevăr, se recunosc aici cîteva linii teoretice ale dialogului: cele două simțuri „estetice” în receptarea formelor frumoase,

suprasolicitarea intelectului într-o manieră tipică antichității clasice, a virtuților, comportamentelor. Autorul *le rezumă* pentru a se delimita de ele şi nu cu intenția de a le prelua, ceea ce se subînțelege din propoziția destul de semnificativă: „Să fie o frumusețe anterioară acelora?”.

Şi Platon a vorbit despre o anterioritate a frumosului vizibil şi audibil, situat în suprasensibil. Plotin cunoaşte exact situația. Dacă, totuşi, pune întrebarea, e limpede că se gîndeşte la „altă” anterioritate, la altă formulă genezică a frumosului, cum îşi propune încă „de la început” să demonstreze, pagină cu pagină. Fiecare secvență nouă a textului (şi sînt aproape zece la număr) pledează în acest sens. Aceeaşi impresie de rezumat o lasă şi fraza următoare: „Toată lumea, ca să ne exprimăm astfel, afirmă că frumusețea vizibilă cheamă o simetrie a părților, unele raportîndu-se la altele şi toate la întreg”[9]. Teoria *simetriei* este o creație general grecească mai veche şi apare sporadic doar la Platon ori la Plotin. Autorul *Enneade*-lor împrumută cuvîntul, dîndu-i un înțeles mai curînd romanic, pentru a-i găsi justificare morală, ce ține de ceea ce s-a numit *conveniență*, *decorum*, *venustas*. Toate aceste expresii înseamnă, în linii generale, „ceea ce este adecvat, potrivit şi just”. *Decorum* reglementa participarea părților la întreg, în timp ce *symmetria* viza potrivirea părților între ele. Exista şi deosebirea următoare: în *decorum* anticii vedeau frumosul individualizat, ajustat potrivit caracterului specific fiecărui obiect, ființe omeneşti, sau situații, pe cînd *symmetria* semnifica un acord cu legile generale ale frumosului. Ei căutau *symmetria* îndeosebi în natură, iar *decorum* în artefactele omeneşti, care includeau nu numai arta, ci şi modul de viață, obiceiurile. Acest din urmă concept avea, aşadar, un înțeles estetic, dar şi etic, sau, mai corect, „el a fost

inițial etic şi abia mai tîrziu a ajuns să includă frumosul şi arta”[10)].

Pentru a construi o nouă relație Bine-Frumos, altfel fundamentată decît prin celebrul triptic axiologic al antichității, Plotin face vulnerabil formalismul estetic, ilustrat fie prin *symmetria*, fie prin *decorum*. În legătură cu aceasta, el aduce mai multe categorii de exemple: dacă ansamblul este frumos, logica, observă autorul, cere ca părțile constituente să fie asemenea, fiecare în parte. Pot să apară şi aspecte contradictorii: uneori, partea schimbă vizibil înfățişarea întregului: un copil îmbujorat spontan de emoție semnalează, în perspectivă, o personalitate complexă de caracter (pe care n-am fi bănuit-o altfel) şi un comportament frumos; sau partea poate fi distonantă, chiar urîtă, însă, într-o anumită cuprindere, capătă semnificația generală: un element de peisaj, o stîncă, un copac bătrîn sugerează note distincte şi atractive; soarele, aurul ori fulgerul în noapte nu pot fi judecate ca forme compuse; cu toate acestea, oricine le recunoaşte drept frumoase. Plotin pledează pentru *frumusețea simplă*, existînd tainic în ființe şi în lucruri. Este primul pas către identificarea anteriorității căutate şi a lui Dumnezeu ca impuls primordial şi cauză a frumuseții. Întrucît Dumnezeu este „simplu” ca unitate, ar spune Origen, adică Unul, El îşi asumă dreptul de a fi primul în existență, cauza tuturor lucrurilor, inclusiv a întregului, pe care îl construieşte după propria-i ştiință. Dacă am absolutiza ideea dublului, a multiplului, a contrarietății, ne-am afla în situația paradoxală de a crede că frumosul este divers (uitînd de avertismentul din *Hippias Major*), că Dumnezeu n-ar fi singura cauză, ci s-ar face părtaş cu acoliți şi adversari, ca în religiile primitive şi politeiste.

Frumosul se poate delimita şi prin confruntarea cu urîtul, ceea ce apare evident cînd comparăm corpurile şi formele între ele. Frumuseţea ar fi, în consecinţă, o *calitate* a acestora, nu un aspect exterior, perceptibil senzorial, cu ochii fizici, ci ca viziune interioară. Orice corp se defineşte printr-o calitate care îi este proprie şi există în scopul satisfacerii binelui moral (Kant). Sufletul este acela care se lasă sensibilizat de calitatea obiectului, prin intropatie; o recunoaşte şi se ataşează de ea printr-un fenomen de concordanţă. Este vorba de un suflet dotat cu „inteligenţă" (fire, har), pe care o primeşte de la suprafiinţa divină. Toate lucrurile, în principiu, sînt dominate de aceeaşi inteligenţă unică şi indivizibilă, ceea ce constituie, în mod real, calitatea şi esenţa lor. Iar sufletul, aflîndu-se mai aproape de esenţă, are permanent tendinţa de a se căuta, recunoaşte şi ajusta, după chipul şi asemănarea sa, El nu intră în divergenţă cu sine ori cu diversul lucrurilor, pentru că unitatea rămîne neschimbată în multiplicitatea ei.

Ideea de unitate a divinului, doar proiectată de Plotin, avea să revină într-o manieră mai coerentă şi mai elaborată la Dionisie: „Se spune că Cel Unul, care există, se multiplică prin producerea din El a existenţelor celor multe, dar rămînînd întru nimic mai puţin El şi Unul în actul multiplicării, nediferenţiat în procesul de emanaţie, şi deplin în diferenţiere, prin faptul că El transcende în chip supra-substanţial existenţa tuturor lucrurilor. El călăuzeşte lumea spre cele de sus, în chip unitar, şi revarsă fără împuţinare asupra ei darurile sale fără lipsuri"[11]. Dumnezeu există şi în unitate şi în multiplicitate, dar facultatea sufletului care pune în mişcare frumuseţea trezeşte interes estetic numai în măsura în care acţionează în spirit unitiv; frumuseţea identifică unitatea divină în multiplicitate. Ea există, nu trebuie „inventată",

elaborată, meşteşugită, cum se spune îndeobşte. Artistul o relevă în „lucruri", asemenea apologeților (Sf. Ioan Gură de Aur, Fericitul Augustin); sau se alătură lui Dumnezeu pentru perfecționarea, înfrumusețarea celor deja existente. A releva înseamnă a pune față în față Supraființa cu ființa, pentru a se înțelege calitatea care le uneşte prin geneză. Fiecare *participă* la frumusețea divină (pentru că lumea a fost zidită nu numai în scop teologic, dar şi artistic): creatura întrucît există; apologetul o relevă în măsura în care a recunoscut unicitatea şi măreția capodoperei primordiale. „Astfel frumusețea corpului, spune Plotin, derivă din participarea sa la o rațiune venită de la zei"[12)]. Concepție greacă. Ideea frumuseții, transmisă „de sus" ca impuls creator, reprezintă, iarăşi, ipostaza anterioară, vizată de autor în introducere. Deocamdată, Plotin îi păstrează o vagă accepțiune platoniciană; prin travaliu creator, ideea devine corp artistic perceptibil, incifrînd semne ale calității şi unității divine.

Corpul urît are tendința să se izoleze în multiplicitate. Orice cale unitivă îi repugnă; el rămîne departe de propria lui natură şi de esența divină. Domeniul său de manifestare îl constituie pasiunile corporale, senzațiile impure şi degradante, ne spune Plotin (şi sfinții părinți), este asemenea unui bulgăre de aur aruncat în noroi; produce neplăcere, datorită aspectului şi impurităților. Ca să-şi recapete strălucirea care îl caracterizează este suficient ca aurul să fie curățat de necurățenie, de fapt de urîțenia survenită, aşa cum un medic foloseşte o anume medicație pentru a aduce din nou sănătate în corpul bolnavului. Şi Sf. Dionisie avea să vorbească despre *frumusețea simplă*, unică şi primordială: înaintaşul său, Plotin, pleda îndeosebi pentru *frumusețea pură*, specifică fiecărei realități, păstrîndu-se mai aproape de antichitatea greacă: „Urîțenia pentru suflet este de a nu fi

curată şi pură, aşa cum pentru aur s-ar întîmpla să fie plin de pămînt; dacă se înlătură acest pămînt, rămîne aurul; şi el este frumos cînd se izolează de alte materii şi e singur cu el însuşi. În aceeaşi manieră, sufletul, izolat de dorințe care îi vin din corp, cu care are foarte strînse legături, eliberat de alte pasiuni, purificat de ceea ce conține cînd este materializat, şi rămînînd el însuşi, înlătură întreaga urîțenie care îi vine dintr-o natură diferită de el”[13].

Se constată o antinomie fermă între *frumos* şi *urît*, ultimul fiind o abatere de la *firea* lucrurilor şi de la cauza primă. Dacă frumosul în sens ideal depinde de cauza primordială şi de voința divină, urîtul nu are nici o legătură cu acestea, ci se prezintă ca o anormalitate şi ca o diversificare, ieşită de sub control, în ordinea ulterioară a lucrurilor. La „început” lumea a fost bună şi frumoasă, dovadă stînd logosul ziditor: „Şi a văzut Dumnezeu că este bună lumina...”, tăria, uscatul, apele, viețuitoarele etc. Frumosul şi urîtul nu izvorăsc din aceeaşi cauză. Pentru primul, aflăm din Biblie, cauza se află la Dumnezeu; urîtul îşi are începutul o dată cu căderea adamică, dat fiind că omul nu a înțeles „de la început” rostul său în creație. Să reținem de la Plotin şi asocierea urît-rău (Aristotel construia, în *Poetica*, invocînd aceste două noțiuni morale, o teorie a comicului); acest binom negativ se opunea altuia, pozitiv, *Bine-Frumos*, tot de natură etică, la origine. Sf. Dionisie le valorifica în unitatea lor cauzală, considerînd că numai aşa poate fi percepută dimensiunea particulară a fiecărui concept, fie solicitat în planul esteticii teologice, fie în cel al gîndirii pozitiviste.

Frumusețea sensibilă se lasă percepută cu ajutorul simțurilor specializate, *văzul* şi *auzul*. Doar cine-i surd sau orb din naştere nu o sesizează. Există şi alte tipuri de frumusețe, „mai înalte”, corespunzătoare unei ordini emoționale

specifice, fără putință de raportare la organele de simț. Se vorbeşte, de pildă, despre *frumusețea morală*, comportamentală, despre lucrarea frumuseții în meserii, în justiție, în ştiință, despre medicina ca artă etc. Sfinții părinți din prima epocă a creştinismului obişnuiau să afirme, în asemenea situații, cum s-a văzut, că orice creatură este înzestrată cu înțelepciune încă din geneză. Fără a fi atît de transparent în litera creațiunii biblice, Plotin gîndeşte asemenea în linii generale, cînd are în vedere calitatea virtuților. Ele există într-o formă sau alta în fiecare, ca semn al înzestrării proprii şi prezență a divinității, astfel încît individul să poată lua cunoştință de sine şi să se raporteze la ceilalți.

Dar, cum frumusețea sensibilă nu se face prezentă decît dacă este văzută ori auzită, la fel şi virtuțile nu se arată decît unui suflet neîntinat şi îndrăgostit de ele. *Frumusețea*, în bi-unitatea ei etico-estetică, nu este numai o formă sensibilă pentru simțuri, oricît de educate ar fi ele, ci şi o calitate ce atrage sufletele alese, dotate cu inteligență divină. Şi corpul omenesc e frumos, şi oricine îl admiră poate să se exprime în acest sens; dar numai îndrăgostitul *îl vede* cu adevărat: el nu se opreşte numai la aspectul statuar, ci se ataşează spiritual şi mistic de ființa iubită, ridicînd-o în idealitate: „Trebuie deci întrebat de asemenea ce înseamnă iubirea pentru lucrurile non sensibile. Ce vă face să aprobați aceste *frumoase ocupații*, despre care se vorbeşte, frumoasele caractere, obiceiurile temperate şi în genere actele şi dispozițiile virtuoase, şi frumusețea sufletului. Şi, văzînd în voi înşivă frumusețea voastră interioară, ce dovediți? Ce sînt această beție, această emoție, această dorință de a fi cu voi înşivă, regăsindu-vă în voi înşivă şi în afară de voi? Căci aceasta este ceea ce arată adevărații îndrăgostiți. Şi despre ce mărturisesc ei? Nu despre

o formă, despre o culoare, despre o mărime, şi în legătură cu sufletul care este fără culoare şi unde străbate invizibil lumina înțelegerii şi a altor virtuți? Voi recunoaşteți, privind în voi înşivă sau contemplînd la altul măreția sufletului, un caracter drept, puritatea moravurilor, curajul pe un chip decis, gravitatea, acest respect de sine însuşi ce se răspîndeşte într-un suflet calm, senin şi impasibil, şi pe deasupra fulgerarea inteligenței care este de esență divină”[14)]. Ca să se nască într-adevăr, frumusețea fizică trebuie îngrijită şi curățată, aurul ilustrînd una dintre formele ei reprezentate, văzute şi pipăibile; ca să putem contempla frumusețea morală, adică s-o transformăm în virtute, trebuie s-o supunem unui îndelung şi complicat proces de purificare, izolînd cele ale trupului de cele ale sufletului. Ia naştere un suflet măreț şi strălucitor, care disprețuieşte lumea „de jos”, a corporalității aducătoare de urîțenie, înălțîndu-se în cea a Frumuseții şi Binelui.

Sufletul purificat a căpătat formă şi inteligență şi aparține în întregime divinului, unde se află sursa Frumuseții, „şi de unde vin toate lucrurile de acelaşi gen”. De acolo vine şi Binele, spre care tind sufletele purificate. Plotin se apropie, în acest punct, de apologeții şi gînditorii creştini. El ne spune că sufletul purificat cunoaşte un parcurs ascendent şi unitiv, iar pe măsura apropierii de sursă începe „să vadă” şi să contemple el însuşi chipul Frumuseții care i se arată într-o lumină nemaivăzută şi suprafirească; dar se şi delimitează de scriitorii patristici: sufletul purificat, care reprezintă un tip de frumusețe superioară celei sensibile şi fizice, se aseamănă pelerinului în drumul său inițiatic spre templul sacru; el îşi aruncă rînd pe rînd, ritualic şi la propriu, hainele, pentru a pătrunde gol în lăcaşul zeului. În acest moment, se contopeşte cu zeul, se identifică în frumusețe cu el, şi sfîrşeşte prin a se contempla pe sine însuşi. O asemenea înțelegere a frumosului

suprasensibil este categoric misterică, nu creştină, autorul făcînd cunoscute practici inițiatice de care, se spune, nu era străin.

c) **O teorie a frumosului**

Există o neconcordanță cronologică, aşa cum am mai afirmat, între *teoria frumosului* şi *practica artistică*, două dintre temele principale ale micului nostru tratat de estetică teologică. Împotriva tuturor aşteptărilor, întîi au căpătat relief problemele de natură abstractă: geneza, valoarea, tipologia frumosului, personalitatea creatorului, caracteristicile sensibilității mistice. În domeniul laic, lucrurile stau exact invers: formele artei sînt totdeauna precedente; ele vizualizează chipul frumosului, făcînd posibil comentariul. Este avantajul gîndirii raționale, de a comite judecăți „dînd seama de fapte". Nici o judecată de valoare nu intră în considerație dacă nu reuşeşte să trimită direct la obiectele pe care se întemeiază. Definiția nu-şi are obiect înaintea fenomenului. Principiile sînt *a posteriori*. Pentru teoria artei, acest adevăr rămîne esențial. Arta antichității clasice greceşti cunoscuse deja epoci de glorie la apariția marilor ei teoreticieni, Platon şi Aristotel; erau create epopeea, poemul, poezia lirică, teatrul, muzica, arhitectura, sculptura. Lui Boileau i-ar fi lipsit fundamentul argumentărilor, în a sa *Artă poetică*, dacă n-ar fi beneficiat de experiența unor autori care l-au premers şi dacă n-ar fi cunoscut el însuşi, pe viu, mişcarea dramatică a vremii sale.

Manifestele romantice ale lui Victor Hugo traduc în teoria observațiilor sale practici dobîndite pe terenul compoziției teatrale. Poezia lirică a secolului nostru număra cîteva decenii cînd Hugo Friedrich a reuşit să-i surprindă

elementele intime de organizare, de tehnică şi de imagistică, în *Structura liricii moderne*. De asemenea, postmodernismul s-a afirmat ca inițiativă locală a cîtorva entuziaşti, de la noi ori din alte locuri, însă titulatura ca şi principiile teoretice, de frondă, au fost semnalate doar de cîțiva ani încoace. Exemplele pot fi înmulțite pentru fiecare epocă distinctă ori cultură națională în parte.

Neconcordanța la care facem referință, între frumosul teologic şi arta religioasă creştină are mai multe explicații ce țin de contextul spiritual al vremii: eclectismul cultural, specific antichității tîrzii, sincretismul cultelor euro-asiatice, persecuțiile religioase. Se spune că antichitatea tîrzie nu a elaborat opere de artă comparabile ca valoare cu cele ale Greciei clasice şi eroice. A primat, în schimb, interesul pentru teoretizare. Războaiele lui Alexandru au permis contacte libere între culturi şi civilizații şi un intens circuit de informație între cele mai variate domenii şi zone geografice. Beneficiari au fost, înainte de toate, europenii, mult mai receptivi la nou şi la schimbare decît contemporanii lor asiatici. Cum observă un specialist în domeniu, se simțea nevoia sistematizării cunoştințelor, pentru a fi mai bine însuşite şi aplicate în practică: „În perioada antichității tîrzii, interacțiunea dintre tradițiile culturale orientale şi occidentale a dat naştere la un întreg şir de curente filosofico-religioase care tindeau să preia şi să sintetizeze numeroase principii contradictorii proprii respectivelor culturi”[15). Este epoca marilor tratate, a lucrărilor de sinteză. Încă de la Aristotel, primul care face trecerea de la antichitatea clasică la antichitatea tîrzie, apar tratate de poetică, de morală, metafizică, de teorie a stilului, de ştiințe ale naturii, de medicină, de arhitectură, de muzică. Orice lucrare de acest fel reprezintă chintesența de cunoştințe ale vremii, în latura

teoretică, în dezvoltarea sistematică şi în susținerea cu exemple.

Sinoadele ecumenice, apariții mai tîrzii, la sfîrşitul antichității (325), au avut rol decisiv în elaborarea abstractă a principiilor şi adevărurilor de credință şi, nu în ultimul rînd, în reglementarea chestiunilor de estetică generală (a frumosului, înainte de toate). Nu este exclus să fi şi întîrziat, în anume privințe, apariția artei creştine în ansamblul ei. Cînd se vorbeşte despre presupusa incapacitate a creştinismului de a dezvolta o artă proprie, în primele două-trei secole de existență, despre apelul la motive păgîne, greceşti sau orientale în iconografie, imnologie, arhitectură, toate acestea trebuie puse pe seama nevoii de teoretizare a creştinismului şi a eclectismului cultural, care cuprinseseră nu numai domeniul laic, ci şi pe cel creştin. Pentru Biserică, lămurirea dogmelor (care se desfăşura în dezbateri sinodale) era de primă necesitate: a trinității, a dublei firi, divină şi umană, întrunite în Persoana unică a Fiului, a Unului-Născut, a Naşterii prea curate. Abia după precizările teoretice necesare, artistul se dumirea asupra temelor şi motivelor ce urmau a fi dezvoltate în imaginație. Deocamdată, se afla într-un paradox care îl inhiba: avea noțiuni generale despre frumos, din lectura unor studii reputate (Platon, Plotin, Dionisie), dar instanțele bisericeşti autorizate canonizau cu prudență creațiile noi, care dădeau formă sensibilă chipului frumuseții. Două exemple: imnologia creştină s-a născut la umbra psalmilor. Cîntarea bisericească de la toate oficiile de cult apela la Vechiul Testament, preluînd, în această privință, o tradiție sinagogică. Era prematur să se introducă texte noi, susceptibile de controverse, într-o vreme cînd creştinismul se afla pe cale de consolidare. Psalmii se bucurau de prestigiul unei existențe cultice îndelungate; totodată, ei au fost introduşi în serviciul

religios încă din epoca apostolică, de aceea nu ridicau probleme de procedură. Cu timpul, s-au strecurat, printre psalmi, şi scurte cîntări noi, creştine, ectenii, stihuri aleluiatice, tropare, pe măsură ce Biserica misionară îşi punea la punct unele dintre principiile sale dogmatice. Al doilea exemplu: Imnul *Lumină lină*, ce se cîntă la Vecernia mare, datează, cu aproximație, din secolul al treilea. După o afirmație a lui Vasile cel Mare, „acest imn este aşa de vechi, că nu i se poate stabili autorul şi că poporul îl cînta în vremea sa”[16)], fără însă să ne lămurească dacă acest imn era cîntat la serviciul divin bisericesc. *Lumină lină* a cunoscut mai întîi o circulație orală, de masă; canonizarea s-a făcut mult mai tîrziu. Asemenea situații indecise erau de natură să limiteze entuziasmul preoților şi al melozilor. Imnul *Unule Născut* îl are ca autor pe însuşi împăratul Justinian şi exprimă spiritul Sinodului de la Calcedon (451), convocat de împăratul Marcian. A fost canonizat destul de repede, pentru că şi împrejurările se schimbaseră. Epoca cerea un stil nou de cîntare bisericească, ilustrată de geniul lui Roman Melodul şi mai puțin de psalmii vechitestamentari.

Mai poate fi semnalat şi următorul aspect: creştinismul nu a fost presat, la începuturile sale, de imperativele unei arte strict originale, ci de clarificare ideologică. S-ar putea să ne facem o idee greşită privind poziția Bisericii față de arta păgînă în general. Poate că se arăta mai puțin tranşantă decît ne imaginăm noi astăzi. Este foarte adevărat că, în scrierile patristice, anumite arte rămîn în afara centrului de interes, dacă nu chiar întîmpinate cu asprime: circul, teatrul, lirica senzuală. Semnificativă în această privință ni se pare lucrarea Sf. Vasile cel Mare, cel mai important creator de opinie în epocă, *Cuvînt către tineri. Cum pot avea folos din scrierile păgînilor?*. El se are pe sine în vedere: se ştie că în tinerețe, şi

nu numai, s-a bucurat de binefacerile culturii greceşti, ca unul care şi-a desăvîrşit studiile în metropola clasicismului şi în cea mai bună tradiție a învățămîntului: „...dacă e să ne rămînă neştearsă pentru totdeauna măreția frumosului, trebuie să ne inițiem întîi în ştiința profană, şi apoi abia vom putea asculta învățăturile cele sfinte şi pline de taină; după cum întîi vom fi obişnuiți să privim soarele în apă, numai aşa ne vom putea îndrepta privirea luminii înseşi. Dacă este deci oarecare înrudire între aceste învățături, atunci cunoştința lor ne va fi de folos; dacă însă nu, atunci făcînd comparație între dînsele, desigur vom putea cunoaşte diferența, ceea ce nu puțin va contribui la susținerea celeia care e mai bună”[17)]. Şi Moise, ni se mai spune, înainte de a primi cuvîntul lui Dumnezeu, s-a instruit prin contact cu scrierile egiptenilor. După aceea s-a învrednicit de „contemplarea Celui de Sus”; iar înțeleptul Daniel s-a împărtăşit, în prealabil, din înțelepciunea caldeilor.

Era de aşteptat ca o asemenea apropiere liberă între arta păgînă şi cea creştină, abia în formare, să fi încurajat o bucată de vreme amestecul de motive şi utilizarea unor tehnici tradiționale. Artiştii noilor generații aveau prilejul să facă ucenicia la şcoala vechilor maeştri: „Orfeu cîntînd din liră şi înconjurat de animale sălbatice este o temă de predilecție a artei elenistice şi pompeiene. Sf. Justin, în veacul al II-lea, şi Sf. Augustin l-au considerat, însă, în acelaşi timp cu Sibilele, drept un vestitor al Dumnezeului creştinilor. De fapt, cultul lui Orfeu se leagă de acela al *orfismului*. În secolul al II-lea, Orfeu era înfățişat cîntînd din liră şi fermecînd mieii. De aceea a putut deveni un simbol al lui Hristos. Numeroasele motive antice păgîne – Icar înaripat, Hermes care-şi leagă sandala sprijinindu-şi piciorul pe o stîncă, Hermes Crioforul – au dobîndit curînd, încă din veacul al II-lea sau al III-lea, interpretări creştine şi apar cu cel dintîi sau cel de-al doilea

titlu, în picturile funerare"[18]. Tradiția artei păgîne a fost la fel de roditoare pentru creştinism, ca şi Vechiul Testament. Teoria dionisiană a frumosului ca *nume* şi *chip* divine dădea nou înțeles tripticului axiologic tradițional; Sfîntului Augustin i se datorează prima definiție a frumuseții pure şi independente: „Aş defini Frumosul ceea ce place prin sine însuşi".

d) **Frumusețea transcendentă şi frumusețea estetică**

Această distincție, pleonastică în ultimul ei termen, aparține lui Jacques Maritain, unul dintre cei mai reprezentativi teoreticieni ai catolicismului din secolul nostru şi adept al tomismului. *Frumusețea transcendentă* se află în puterea lui Dumnezeu de a fi contemplată, pentru că El reprezintă cauza tuturor celor ce participă la existență. Lui îi este proprie vederea frumosului, nu şi a urîtului. Transcendența este străină de diviziunea frumos-urît. Frumosul, ca mod de participare a lucrurilor la existență îşi are locul prim în transcendență. „Se poate spune că, din perspectiva lui Dumnezeu, tot ce ființează este frumos, în măsura expresă în care ființa participă la existență. Căci frumusețea pe care Dumnezeu o contemplă este transcendentală, ea pătrunde tot existentul, într-un grad sau altul"[20].

Frumusețea estetică este o proiecție, „o provincie" a celei transcendente. Omul o contemplă prin simțurile adecvate mediului fizic, motiv pentru care nu apare singură; urîtul o însoțeşte; iar omul se vede nevoit să facă distincția între o realitate şi alta, în perceperea lor. Urîtul ține de natura căzută a omului în rău, el nu participă la existență şi, implicit, se opune frumosului. Între *frumusețea transcendentă* şi *frumusețea estetică*

se interpune o diferență de calitate, în sensul că prima se afirmă încă din preexistență, pură şi perceptibilă doar de inteligența supremă care îi dă ființă; cealaltă fiind secundă, dirijată şi accesibilă pe calea simțurilor fizice. În acelaşi timp, ele se şi aseamănă prin lucrarea comună, dar cu mijloace proprii de participare la existență. „De la această natură transcendentală a frumuseții, cei vechi au conchis că atributul frumuseții poate şi trebuie să aparțină Cauzei prime, Actului pur, care este *supremul analog* al tuturor percepțiilor transcendentale; şi că frumusețea este unul dintre numele divine.” Acestea sînt în tratatul său despre *Trinitate* şi în vederea demonstrării că frumusețea nu este numai o perfecționare a Naturii divine, dar trebuie de asemenea atribuită şi persoanei Fiului, în legătură cu care Thomas de Aquino a enumerat cele „trei componente esențiale ale frumuseții”. În baza celor „trei componente”, practica artistică a scos în evidență şi altele.

Este limpede că autorul francez rezumă şi actualizează idei pe care le cunoaştem nu numai de la Sf. Toma ori Fericitul Augustin, dar mai ales de la Plotin şi Sf. Dionisie Pseudo-Areopagitul. Inspirați de Platon şi de Dumnezeu, le pun prima dată în circulație. Frumusețea ca prototip al divinității este în mai multe rînduri evocată de Fericitul Augustin, în maniera lui directă şi patetică: „Căci frumusețile pe care sufletul artistului le trece prin ființa sa provin din această frumusețe care este superioară sufletelor noastre, şi spre care inima mea suspină zi şi noapte”[21)]. Dacă teoria transcendenței frumosului, elaborată de Platon şi completată de Plotin (emanația divină, deci dubla ființare) şi de Dionisie (frumusețea ca atribut divin şi cauză a celor participante la existență), nu-şi pierduse actualitatea pe timpul Sfîntului Toma şi nici chiar al lui Jacques Maritain, cu atît mai mult trebuie să se fi bucurat de

interes în epoca patristică. Teoria frumosului era constituită în linii generale, iar arta creştină urma să se afirme. Plotin a scris în secolul al III-lea (203-269), cînd Biserica nu cunoştea încă un nume de poet de mare valoare, ori de pictor religios. Avea să mai treacă cel puțin o sută de ani pentru ca arhitectura să-şi fixeze cîteva repere, în plan, structură şi ornamentație; ca imnografia să se afirme măcar în forma troparului, iar pictura să-şi fixeze tipurile iconografice importante. Speculația teoretică reprezenta un lux la îndemîna unui grup restrîns de intelighențe, în vreme ce arta creştină, indiferent de profil, era o formă de manifestare cultică şi socială. Ca să se dezvolte în condiții normale, avea nevoie de cadre adecvate. Ele au putut fi asigurate după publicarea decretului constantinian (313), privind recunoaşterea creştinismului ca religie liberă.

2. **Sublimul ca extaz**

Sublimul îşi are rațiunea de a fi în ierarhia cerească şi în numele divine, atît ca idee, cît şi ca reprezentare. Sublimă este şi ierarhia bisericească, atîta timp cît participă în mod real la divinitate, aşa cum aspiră şi frumusețea. De aceea trebuie făcută distincția, dacă este posibil, între frumos şi sublim, ca realități biunitare; ele mai curînd se completează reciproc decît se separă şi nu vom şti vreodată cu exactitate în ce sens se completează ori se delimitează. Dificultatea a resimțit-o, încă din antichitatea tîrzie, Longinus (Pseudo-Longinus), primul exeget al problemei, care scria, în stilul său aprins şi eclectic: „frumos şi într-adevăr sublim”[1]. Următoarele teme controversabile aproximează dimensiunea problemei şi sugerează unele abordări posibile:

a) **Teoriile savante**

1. Dumnezeu ca preexistență este sublim şi, totodată, frumos: se cade să facem sau nu diferență între o calitate şi alta? Există şi calea unificării termenilor sau excluderea unuia: ori *frumos*, ori *sublim*, şi aceasta nu din motive axiologice, ci din necesități tehnice, de comunicare. Primul termen, *frumosul*, s-a fixat în scrierile tradiționale încă de la Vasile cel Mare şi Dionisie Pseudo-Areopagitul; celălalt, *sublimul*, circulă sub forme sinonimice în poezia sacră, îndeosebi în *Psalmi* şi în *Cîntarea cîntărilor*, ca să fie redeşteptat în opera apologetică a Fericitului Augustin şi să-şi continue destinul neîntrerupt, pînă la Sf. Toma şi Dante.

2.*Frumos* din ce direcție? Catafatică ori apofatică? Ne vedem obligați să facem hermeneutică, fără şansa de a recepta existența din perspectiva Eu-lui divin care le cunoaşte pe toate şi le-a valorizat singur, în logosul ziditor. Rămînem la eul limitat, de creatură neîmplinită şi căzută în păcat, ce vede cu ochiul fizic mediul din preajmă şi doar intuieşte vizionar lumea nelimitată şi nevăzută.

3. *Sublim* din ce perspectivă? Dacă ne asociem ipotetic ochiul lui Dumnezeu, nu încape îndoială: El este şi subiect, şi obiect, şi persoană ce merită admirată cu necesitate, şi „meşter" fără termen de comparație; creatura nu-l poate ajunge nici ca omniştiință, nici ca lucrare. Este deci teologic şi ştiințific să admitem un dialog direct între om şi Dumnezeu; dacă nu ținem seama de faptul că acesta există deja din geneză (şi încă pe planuri multiple), nu ne rămîne decît să ne întoarcem la acel adagio confuz şi fără speranță: „frumos şi într-adevăr sublim".

4. Dacă lumea din preajmă este frumoasă, înseamnă că ne aflăm alături de Ziditor, cum şi trebuie; ce este mai

întăritor pentru om decît dorința mereu neîmplinită de asemănare? Însă omul este om, iar Dumnezeu neasemenea. În acest caz, datele sublimului pleacă şi de la Dumnezeu, şi de la Om.

5. Dacă sublimul se întemeiază pe paradoxuri şi contrarii, înseamnă că esența lui ca adevăr de credință şi ca dogmă liber înțeleasă poate fi identificată în propoziția: *nimic nu este mai strălucitor decît întunericul divin*.

Să detaliem:

Într-un capitol din tratatul *Despre numele divine*, Sf. Dionisie relevă *marele* ca definitoriu pentru frumos (= sublim), într-o manieră pe care o desluşim mai tîrziu la Kant, în celebra formulare: absolute non comparative magnum („mare dincolo de orice comparație") sau: „Sublim este ceva în comparație cu care altceva pare mic"[2]. Dionisie Pseudo-Areopagitul l-a premers pe Kant în problema unicității absolutului, dar a şi unit *marele* cu *micul*. Sublimul (= frumosul) ar stabili corespondențe între alteritățile: *lumină-întuneric, mare-mic, asemănător-neasemănător, stare-mişcare*. „Fiindcă celui care este cauza tuturor lucrurilor i s-a dat şi numele de mare şi mic, identic şi altul, asemănător şi neasemănător, de stare şi mişcare, să considerăm şi imaginile acestor nume divine, pe cît ni se descoperă. Astfel Dumnezeu e slăvit ca *mare* în Sfînta Scriptură: *Tu însă eşti acelaşi*. Ca altul, cînd e înfățişat, tot în Sfînta Scriptură, ca avînd multe figuri şi multe forme; ca asemănător, întrucît e creatorul lucrurilor asemănătoare şi al asemănării; ca deosebit de toate lucrurile, întrucît nu există ceva asemănător cu el; ca stînd şi ca nemişcînd şi şezînd în veci; şi ca mişcîndu-se, întrucît se îndreaptă spre toate lucrurile; şi toate celelalte nume divine echivalente cu acestea,

care sînt slăvite de Sfînta Scriptură”[3]. Şi mai departe: „Dumnezeu este numit mare potrivit cu mărimea sa proprie, care împărtăşeşte din ea toate lucrurile mari, revărsîndu-se din afară şi împărțindu-se peste tot ce-i mare, cuprinzînd orice loc, întrecînd orice număr şi trecînd peste orice infinitate, şi potrivit cu supraplinul lui şi cu înfăptuirea de lucruri mari şi cu darurile care izvorăsc din el, întrucît acestea, deşi împărtăşite de toată lumea printr-o revărsare infinit de darnică, rămîn totuşi cu desăvîrşire nemişcate şi cu aceeaşi supraumplere; şi nu se împuținează prin participări, ci, dimpotrivă, se revarsă încă şi mai mult. Aceasta este superioritatea ei, potrivit cu revărsarea cea absolută, şi întinsă deasupra tuturor lucrurilor a măreției sale necuprinse”[4].

Deosebirea față de Ed. Burke şi de Im. Kant, cei mai reputați teoreticieni ai sublimului în epoca modernă, este evidentă. În primul rînd, pentru autorul german, marele (incomparabil, adică unic, incomensurabil şi inconceptibil) este redus la principiul formal al cantității (suprafața) şi la cel dinamic al mişcării (forța, întinderea); o face chiar şi atunci cînd se referă la aspecte ale moralei, fapt semnalat în literatura de specialitate, printre alții, de Et. Souriau. *Marele* este la Kant o categorie pozitivă (catafatică am spune), ce se lasă controlată de cunoaşterea (intuitivă) pînă la ultimele ei margini. Un raționalist atît de decis ca filosoful din Königsberg, cu vocație deosebită pentru încadrări şi certitudini, nu putea să admită că ar exista în preajma omului zone inaccesibile speculațiilor teoretice. Celebrele categorii apriorice sînt invocate pentru explicarea raționalistă a sublimului. O formă sublimă, indiferent de calitatea ei, de „întindere” ori „forță”, de caracterul de nedefinit şi de nedeterminat poate fi cuprinsă prin cunoaştere. Chiar dacă în primele momente ale contemplării unei mărimi eul nostru se

simte copleşit de grandoarea formei ori a forței, stăpînit de puteri contrarii, confuze, el se restabileşte datorită categoriilor apriorice, avînd rolul de a tranşa necuprinsul în segmente perceptibile. Cum *marele* nu mai este atît de *mare*, de tainic şi de necuprins, dialogul cu necunoscutul se integrează în seria evenimentelor de acelaşi fel, iar *forma sublimă* tinde să capete chipul formei frumoase. Cum spunea şi Longinus: „frumos şi într-adevăr sublim”.

Aparatul terminologic folosit de Ed. Burke este mai complex, mai spiritualizat şi mai interesant prin deschiderea lui modernă. Kant îl citează pe autorul englez simplificîndu-l, adaptîndu-l la contrastul fenomenologic dintre cantitate şi calitate. Burke vorbeşte despre mărime, dar arată şi cum trebuie înțeleasă. Mărimea este definitorie pentru sublim, aşa cum înțeleg toți autorii, de la Longinus şi Dionisie încoace. Dar mărimea diferă în ea însăşi prin diversitatea şi multitudinea ipostazierilor sale. De aici nu rezultă fărîmițarea unui întreg, ci existența mai multora, calitativ diferite şi concomitente. Muntele, de pildă, reprezintă o mărime copleşitoare şi cu identitate proprie, un plin contemplabil în realitatea lui fizică. La fel stau lucrurile şi cu alte realități devenite clasice, cerul înstelat, marea agitată (aici îmbinîndu-se forța cu întinderea), cîmpia nesfîrşită sub paza nopții, întunericul sfîrtecat de fulgere. Burke include printre dimensiunile sublimului abisul, neantul, nimicul, deci goluri desăvîrşite ce nu pot fi contemplate lejer şi nici convertite în realități concrete.

Întunericul străluceşte mai puternic decît lumina şi din această cauză trezeşte mai mare interes estetic decît sublimul solar al timpurilor clasiciste, decît „cerul înstelat” ori muntele încărunțit de nori. Autorul se apropie de abordarea apofatică a problemei şi, din moment ce îşi asumă în tratare şi formele

„pozitive” ale sublimului, pare că nu-i este străină nici calea „catafatică”. Nu putem fi siguri că Ed. Burke avea lecturi patristice. În orice caz, nu-l cunoştea pe Sf. Dionisie. Tipologia sa bipolară dovedeşte că a pus bazele unui curs nou în înțelegerea sublimului, între teologie şi filosofie. Cum mărimile diferă în sublim fără să se micşoreze, la fel şi luminile. Atît Dumnezeu, cît şi Lucifer sînt reprezentați în imaginație şi în credință prin simboluri inconfundabile; orice inițiat poate deosebi un semn de celălalt: căci lumina lui Dumnezeu este benefică şi mîntuitoare, chiar dacă uneori apare în revelație ca o pîlpîire, pe cînd cealaltă se arată rău prevestitoare, deşi adesea se manifestă cu forță magnifică, dar înşelătoare.

Unei morale a sublimului îi corespunde o dimensiune estetică. Lumina luciferică şi cea a demiurgului se unesc în dezbinare. Dacă uneori se întîmplă să difere ca intensitate luminală, faptul depinde de strategiile celor doi protagonişti. În principiu, diavolul dispune de o forță demobilizatoare ce nu poate fi înfruntată de om decît rareori şi cu ajutorul lui Dumnezeu. Milton l-a înfățişat pe Lucifer puternic şi strălucitor. El a procedat în spiritul tradiției religioase, opunîndu-l Domnului ca adversar pe măsură. Aceluiaşi principiu i s-a conformat Lucian Blaga, într-o poezie în care se întreba retoric în legătură cu strălucirea misterioasă a iadului. O distincție cu interes estetico-teologic trebuie făcută între *lumina clară* şi *lumina lină*. Prima este dată ochiului; poate fi sesizată pe cale senzitivă şi cu ea a învăluit Dumnezeu creatura încă din geneză. Domnul se află implicat catafatic în această lumină, în calitatea lui de autor. Cealaltă nu ne este dată vederii, dar credinciosul poate lua cunoştință de ea prin inspirație divină şi extaz mistic. Este lumina taborică în care s-a arătat Iisus Hristos, în toată slava lui cerească, lumina cu

care a pătruns în iad pentru a-i zdrobi uşile şi a izbăvi de chinuri seminția adamică, lumina cu care s-a înălțat la cer, după înviere. Ca atribut al divinității, *lumina lină* este, fără îndoială, sublimă; cealaltă are o luminozitate mai stinsă, prin „claritatea" ei; de unde decurge dificultatea de a opera distincția dintre frumos şi sublim.

b) **Sublimul divin şi religios**

Revenind la Dionisie Pseudo-Areopagitul, să mai semnalăm încă un aspect privind conceptul de mărime, într-un înțeles care îl separă pe autorul *Ierarhiei cereşti* de alți gînditori. S-a văzut deja că estetica pozitivistă concepe dimensiunile şi valorile ca realități *fizice* (muntele, marea, cerul etc.), *morale* (umanismul, spiritul justițiar, moartea vitează), *suprasensibile* (neantul, abisul, întunericul). Ele rămîn a fi contemplate separat (una nu trimite la alta) şi dau impresia că nu fac parte dintr-un cosmos care le cuprinde şi le subordonează. De aceea, în momentul receptării, nici nu se pune întrebarea în legătură cu cauza lor. Cine s-ar gîndi la cauza muntelui? El se înfățişează ca un aspect al „naturii", ceea ce ştie toată lumea, iar natura *este* şi atîta tot. Dacă ne punem întrebarea *cum este*, o descoperim mare şi sublimă. Nu aşa se pune problema sub raportul sublimului teologic. Cine contemplă zidirea înțelege că ea se constituie dintr-un total de dimensiuni şi realități, care poartă laolaltă întipărit chipul lui Dumnezeu. Alături de conceptul definitoriu de *mărime*, unul dintre atributele Domnului (asemenea celui de *adevăr*, *lumină*, *dragoste*, *forță*, *putere*), trebuie să adăugăm şi altele lămuritoare, în spiritul pasajului citat din Dionisie: mărimea dumnezeiască şi „într-adevăr sublimă" este *pretutindeni*, *oriunde*, *oricînd* şi *oricum*. Ultimul cuvînt le rezumă într-un fel

pe toate. Căci Dumnezeu se arată şi ca lumină şi ca întuneric, şi înălțime şi adîncime, şi stare şi mişcare (în formele lor absolute), şi aproape şi departe, şi mărime şi micime. Într-un cuvînt, nimic din ceea ce există nu se află în afara Lui, El fiind totodată mai presus de tot ce există. Dacă îl înțelegem ca *mărime* atotcuprinzătoare şi suprafirească, se cuvine să ne apară şi ca *micime* corespunzătoare. Nu trebuie să ne gîndim la o micime peiorativă, diminuată, ci la una înălțătoare, divină. Cu alte cuvinte, *micimea* rămîne, în mod paradoxal, tot mărime, căci Dumnezeu este permanent asemenea cu sine însuşi; nu-l considerăm pe El *mărime* ori / şi *micime*, ci însăşi esența acestora. După cum spune şi Dionisie, *mărimea dumnezeiască* nu se împuținează, iar cînd îşi face prezența în lucruri „mici” nu-şi pierde calitatea divină şi tot „mărime” este.

Frica însăşi se află inclusă în aparatul conceptual al sublimului teologic. Ea îl vizează în mod direct pe receptor, însă din atitudinea acestuia se deduce şi calitatea obiectului supus receptării. Pentru gîndirea pozitivistă, *frica* reprezintă o valoare negativă şi neestetică, un minus moral. Orice religie, se spune, este irațională şi impură în raport cu rațiunea umană, care acceptă judecăți clare şi verificabile. Cine crede o face nu din convingere, ci din supunere şi frică. Credinciosul se află pe o treaptă inferioară de existență, trăieşte în zonele obscure ale inconştientului. Lui Kant îi datorăm prima încercare de a valorifica frica în spiritul moralei creştine: „Omul care se teme într-adevăr, întrucît găseşte în sine însuşi motiv pentru aceasta, fiind conştient că prin convingerea sa reprobabilă se opune unei forțe a cărei voință este invincibilă şi în acelaşi timp dreaptă, nu se află în acea stare sufletească potrivită pentru a admira măreția divină; pentru aceasta este necesară o dispoziție favorabilă contemplației liniştite şi o

judecată cu totul liberă. Numai atunci cînd el ştie că convingerea sa este sinceră şi plăcută lui Dumnezeu, efectele acelei forțe trezesc în el ideea sublimului acestei ființe" (Im. Kant, lucr. cit. p. 75).

În Vechiul Testament întîlnim două situații semnificative în acest sens, dar nici una nu se încadrează în parametrii kantieni, decît cu mare restricție. Prima se află sub semnul *legămîntului* făcut de Dumnezeu cu poporul lui Izrael. Domnul se mînie cînd înțelegerea nu este respectată, dar şi iartă, de fiecare dată. Se poate spune chiar că Stăpînul, cel care tună şi fulgeră înfricoşător, se întoarce adesea umilit, chemîndu-i, totuşi, pe oameni la ascultare. În *Psalmi*, cîntărețul îl roagă, îl cheamă, îi cere, îi pune întrebări răscolitoare şi îndrăznețe, pentru a-l îndemna pe Iehova să-şi întoarcă fața spre el. O face cu deplină demnitate şi răspundere, pentru că vede în Cel de sus un binefăcător, dar şi un colaborator.

În *Cartea lui Iov* întîlnim iarăşi pasaje interesante. Ne referim, de pildă, la cuvîntarea lui Elihu, care încearcă să-l convingă pe Iov că omul este o ființă măruntă, de aceea nu are nici o şansă să intre în dialog cu divinitatea atotputernică şi orgolioasă:

„Dumnezeu cu tunetul Său săvîrşeşte minuni. El face lucruri mari pe care noi nu putem să le pricepem.

El porunceşte zăpezii: «Cazi pe pămînt», şi ploilor îmbelşugate: «Stăruiți cu putere»!

Pe fiecare om El pune a Sa pecete, pentru ca toți oamenii să recunoască puterea Lui.

Fiarele sălbatice se dau înapoi în culcuşurile lor şi rămîn ascunse în vizuinile lor.

Vijelia vine de la miazăzi şi frigul vine de la miazănoapte.

La suflarea lui Dumnezeu se încheagă gheața şi întinderea apelor se face sloi.

El umple norii cu apă şi din întunecimea furtunii sloboade fulgerele.

Iar norii, învîrtindu-se în ceruri, aleargă după planurile Sale, astfel că îndeplinesc tot ce le porunceşte, în lungul şi în latul lumii Sale pămînteşti,

Şi Domnul îi trimite; aici ca o bătaie pentru pămînt, dincolo ca o milostivire a voinței Sale.

Iov, ia aminte la aceste lucruri, stai locului şi te uită la minunile lui Dumnezeu!

Înțelegi tu cum cîrmuieşte Dumnezeu norii Săi şi în ce fel poate norul să sloboadă fulgerul pe pămînt?

Înțelegi tu plutirea norilor, minunile Aceluia a Cărui ştiință este desăvîrşită ?

Tu care te aprinzi în veşmintele tale, cînd pămîntul se odihneşte sub vîntul arzător de miazăzi,

Poți să întinzi la fel cu El boltirea cerului, ca o oglindă turnată din metal?

Spune-mi şi mie ce vom putea să grăim cu El? Ce vorbă vom începe noi cu El, astfel întunecați la minte precum sîntem?" (Cartea lui Iov, 37. 5-19).

Această minunată descriere a sublimului pare un fragment din *Cartea Facerii*. Elihu o priveşte deformat, de aceea Stăpînul ceresc îl admonestează sever, în finalul dramei. Ni se sugerează două variante ale *fricii*: o *frică morală* (imorală), ambiguă din punct de vedere religios, şi o *frică sublimă* (religioasă). Formularea *frică sublimă* pare, logic, paradoxală, dar şi *micimea,* ca mărime divină şi sublimă ține tot de domeniul incredibilului. Elihu are o reprezentare simplistă a divinității. El îl sfătuieşte pe Iov să-şi recunoască limita şi neputința priceperii. Amîndoi sînt deopotrivă puşi la

încercare de aceeaşi putere suprafirească. Deosebirea dintre ei este că lui Iov *nu-i este frică*, în sensul exact al cuvîntului. El a înțeles şi acceptat măreția divină, faptul că se arată în bine sau în rău; urmînd o logică superioară, ea trebuie admirată, nicidecum ocolită. Este o *frică învinsă*, cîştigată prin experiența cunoaşterii. După fiecare încercare grea, aproape de neimaginat, Iov iese întărit şi pe placul lui Dumnezeu, care-l iubeşte pe omul devenit înțelept şi curajos prin efort propriu. Iar bucuria lui Dumnezeu este cu atît mai mare, cu cît l-a învins pe diavol tocmai cu ajutorul omului. Încercarea l-a transformat pe om într-o ființă morală, ajutîndu-l să deosebească binele de bine şi răul de rău: diavolul poate să ne apară la început sub semnul binelui şi să cădem în ispită, iar Dumnezeu – sub cel al răului; iată două căi literare posibile pentru evoluția eroului sublim.

Poate Im. Kant avea dreptate atunci cînd afirma că frica nu este compatibilă pînă la capăt cu experiența estetică a sublimului. Dar de ce să acuzăm religia (şi nu orice religie) cum că ar slăbi şi diminua personalitatea umană? Am văzut, prin Iov, că lucrurile stau cu totul altfel. După o definiție comună, şcolară, sublimul se recomandă printr-o dimensiune care depăşeşte limita medie de înțelegere a oamenilor; altă definiție se bazează pe ideea că sublimul ia naştere prin personaje de excepție, devenite modele morale. Nu are rost să apelăm la cazuri submedii, pentru a nu crea false probleme. Să urmărim schema de gîndire a lui Kant, schimbînd doar exemplele: Avram se sperie cînd simte în apropierea lui putere suprafirească, dar se bucură şi iese în întîmpinarea celor trei străini la stejarul Mamvri; ştia că-l căuta însuşi Iehova (Iahve). Acuma deja se numea Avraam. Cuprinşi de teamă se arătau şi proorocii, cînd erau vestiți, prin mesaj ceresc, de alegerea lor ca intermediari între Dumnezeu şi

oameni; la fel de tulburată a fost Sfînta Fecioară cînd îngerul a apărat în fața ei: *apariția, vestea, chemarea* ar reprezenta „momentul de şoc”, în limbaj kantian, de configurare a sublimului. Urmează, în succesiune imediată, un alt moment, calitativ diferit, de cunoaştere şi de intrare în normalitate; frica dispare, însă nu în totalitate. Dacă în accepțiunea esteticii pozitiviste ea nu se mai motivează, în estetica teologică şi, în general, în mistica religioasă, se menține şi chiar se întăreşte; deoarece credinciosul recunoaşte şi admiră în continuare măreția suprafirească a divinității: aceasta este *frica divină*.

Dumitru Stăniloae distinge între *frica de lume* şi *frica de Dumnezeu*, complet opuse una alteia. Lumea îl atrage pe individ în mecanismele sale şi-l depersonalizează. Este vorba de trăirea angoasantă, generalizată şi aplatizantă, față de care individul încearcă zadarnic să opună rezistență de unul singur, pentru a-şi salva propria-i identitate. Conflictul dintre individ şi lume este destinat să aibă durată, pentru că omul îşi pierde cu timpul răspunderea actelor sale morale şi, în consecință, conştiința păcatului. *Frica de Dumnezeu*, spune Dumitru Stăniloae, este mai puternică decît *frica de lume* şi vine ca un remediu de îndreptare. Motivația ei nu o constituie angoasa (autorul se inspiră dintr-un pasaj din Heidegger), ci izvorăşte tocmai din credință. Nu frica naşte credința, cum se afirmă adesea cu prea multă uşurință, din contra, credința este aceea care naşte frica. „Credința zugrăveşte icoanele-n biserici...”, spune poetul. Se are în vedere o categorie de oameni înfricoşați de căderea în păcat; sînt începătorii în credință, obsedați de pedeapsa divină pentru delictele lor. Adevărații credincioşi îşi motivează frica pornind de la eventuala pierdere a dragostei lui Dumnezeu, în condițiile unei vieți sufleteşti stagnante, lipsite de rîvnă: „Aşadar, în frica de Dumnezeu ni se revelează conştiința unei autorități,

constituită de o realitate superioară nouă, nu inferioară, cum e lumea, conştiinţa unei autorităţi pe care nu o putem nesocoti. Nu putem face orice, nu ne putem scufunda în lume, pentru că simţim oprelişte din partea unui fior căruia avem să-i dăm socoteală"[5)].

c. **Frica divină şi salvatoare**

Frica divină este o nouă formă de conştiinţă, prin care se realizează îndumnezeirea omului, genialitatea ori sfinţenia, fiecare dintre ele urmînd calea proprie de inspiraţie, naturală sau suprafirească. Această dimensiune morală a omului se corelează cu o nouă formă de cunoaştere, şi anume *extazul*. Un exemplu de *extaz mistic* (şi totodată de *frică divină*) ne dezvăluie Dionisie în *Ierarhia cerească*, unde citim despre îngeri: „Acesta este, după ştiinţa mea, primul ordin al fiinţelor cereşti, ce stă în cerul lui Dumnezeu şi nemijlocit în jurul lui Dumnezeu şi rîvneşte în mod simplu şi neclintit după cunoştinţa cea veşnică a Lui, potrivit cu frica sublimă şi nobilă ce o au îngerii. Acest ordin are multe şi fericite viziuni, este luminat de nişte raze simple şi nemijlocite şi se hrăneşte cu hrană divină, care este într-adevăr copioasă la prima sa revărsare (din izvoare divine), însă una, prin unitatea cea nevariată şi unificatoare a hranei divine"[6)]. Iată că frica nu-i este dată numai omului, ci şi sferelor cereşti din imediata apropiere a lui Dumnezeu. Cînd spunem despre cineva că-i este frică de Dumnezeu, că participă la Sfînta Euharistie „cu cutremurare", trebuie să-i înţelegem dorinţa de a se asemăna îngerilor din ierarhia cerească. Dimpotrivă, dacă spunem despre cineva că este „un fricos" într-o împrejurare obişnuită de viaţă, am făcut o apreciere strict caracterologică, nu religioasă. Este un exemplu de ceea ce se numeşte *frica de lume*.

Frica divină întemeiată pe credință, pe viață sufletească plină de rîvnă, presupune o cunoaştere şi o inițiere profunde. Tot Sf. Dionisie semnalează cîteva modalități pregătitoare în acest sens, care nu sînt decît *tehnici ale extazului*, şi anume: *curățirea, luminarea, desăvîrşirea*. Toate acestea reprezintă forme de comunicare cu divinitatea. Într-adevăr, prin rugăciune omul comunică cu Dumnezeu. Rugăciunea are funcție curățitoare, aşa cum poezia, după vorba celor vechi, are valoare catarctică. Este doar o pregătire pentru extaz, căci urmează *luminarea*, adică răspunsul favorabil, al divinității, care poate fi o încercare şi o încurajare. O dată cu credința creşte în mod corespunzător şi frica, deci răspunderea pe care individul înțelege că o are față de sine însuşi. Ne aflăm pe calea unei experiențe mistice. Iubitorul de literatură o aseamănă cu revelația poetică, moment perceptiv unic: opera explodează în conştiință, cu o forță copleşitoare şi întăritoare. Textul (urmărit cu interes literar pînă în amănuntele lui sintactice) parcă se pulverizează brusc, iar individul se simte cuprins de o inexplicabilă stare de grație, ca şi cum chipul lumii ar fi căpătat, fără a şti prin ce miracol, forme şi culori fascinante. Cititorul *este* atunci „altcineva". Textul poate fi reluat de la capăt, analizat pe bucăți, dar momentul „de grație" nu se mai repetă exact în locul şi în forma inițială. Rămîne speranța şi şansa pentru cititorul pasionat de literatură şi iubitor de frumos. Aşa se petrec lucrurile şi în revelația mistică propriu-zisă. Devotul poate să spună cu precizie în ce împrejurare şi loc s-a întîmplat „întîlnirea": la stejarul Mamvri, la Betel, în somn sau pe drumul Damascului. Îi lipseşte puterea de a provoca, după dorință, aceeaşi experiență deosebită. Se dovedeşte că rugăciunea (ca şi recitarea poeziei) este un monolog / dialog al omului, dar nu închis, interior, ci cu direcție anume. *Lumina* ca revelație şi

tehnică a extazului înseamnă un raport, bine încadrat, al omului cu Dumnezeu, dirijat de sus în jos. Cititorul se reîntoarce la text, cu alte cuvinte caută relația ca pe o afinitate care se întăreşte pas cu pas; credinciosul speră ca dragostea lui Dumnezeu pentru el să sporească.

Teologii văd o strînsă apropiere între *inspirație, revelație* şi *extaz*, fie că este vorba de aspectul estetic al problemei, fie de cel religios. A vorbi despre starea de inspirație a poetului înseamnă a-i recunoaşte o predispoziție creatoare, care îl favorizează în momente rare ale existenței. În *Dicționarul de estetică generală* este preluată, printre altele, o idee a Antichității latine, afirmată în plan literar, potrivit căreia *sublimul* este receptat ca *„înălțime*, elevație, ca stare reală a lucrurilor şi care, prin dezvoltarea literară, înseamnă azi perfecțiune şi grandoare în cuprinsul operei artistice”[7)]. Nu rezultă în ce măsură textul înclină în favoarea sacrului sau a profanului, a frumosului ori a sublimului. Nici nu e nevoie. Inspirația divină e resimțită cu acuitate sporită, pentru că izvorăşte dintr-o conştiință superioară, de aceea nu se justifică invocarea ambiguității sacru / profan. O asemenea experiență sufletească, fie şi întruchipată în operă, poartă mai curînd semnele misticului decît ale poetului cu statut profan de existență. „Esența extazului, scrie Nichifor Crainic, e tocmai acest sentiment de dominație transcendentă, trăit în diferite grade de intensitate. În orice caz, mai slab de artist, şi incomparabil mai tare de mistic. Dar noi credem că problema principală a inspirației stă tocmai în această dualitate, în acest sentiment de dominație transcendentă al subiectului estetic”[8)]. Inspirația şi extazul se întîlnesc în aceeaşi ordine de idei, o experiență aflîndu-se în corelație cu cealaltă. Arta, de orice fel, ia naştere numai pe cale inspirată; nu de fiecare dată autorul se află sub extază. Faptul se poate admite cel mult în legătură

cu discursurile proorocilor. Artistul laic se distinge de omul de rînd prin aceea că se exprimă mai bine şi observă plastic fenomenele din jurul său, dezvăluind ingenios esenţa şi raporturile dintre ele. De aceea se spune că nu *copiază*, ci *inventează*. Scriitorul sacru *nu inventează*, pentru că nu-şi permite să modifice creaţia divină; el comunică „exact ce vede”, adică înfăţişează corect aspectele „naturii”, în spatele cărora se găseşte chipul lui Dumnezeu. Starea lui sufletească este captivată de acest chip şi de întreaga minune a genezei şi comunică sub stare de extază. „Natura” nu-i apare ca o dimensiune matematică, nici ca inventar zoologic, botanic etc., ci minune, capodoperă ce trezeşte *uimire*, *admiraţie*. Experienţa estetică se îmbină armonios şi mistic cu cea religioasă. Precizare: avem în vedere arta sacră, de tip apologetic, indiferent dacă are sau nu la bază o temă religioasă. Artistul de geniu are darul şi forţa de a imprima operei o notă de sacralitate.

Două elemente caracterizează starea divină de extaz (dacă nu comitem o tautologie, s-o numim şi sublimă): *răpirea* şi *vederea* (vedenia). Cel care se face vrednic de contemplare realizează că a fost transportat din mediul său natural în altul suprafiresc, aşa cum Sf. Pavel a fost înălţat de îngeri şi dus în al treilea cer. Acolo el „a văzut” o lume diferită de a noastră, sfîntă şi aureolată de o lumină neînchipuită. „Această viziune, una dintre cele mai sublime ce se pot întîlni în literatura spirituală, profund caracteristică prin miraculoasa întrepătrundere dintre divin şi uman, şi unirea mistică, dacă o comparăm cu viziunile descrise îndeosebi de misticii occidentali, vom descoperi că are ceva specific şi aparte. Şi anume: pe cînd viziunile celelalte au ca obiect numai lumina sau strălucirea dumnezeiască, revelată în contemplaţie sau în extaz, pe lîngă acest obiect, vizionarul însuşi apare

străluminat în trupul şi în toată ființa lui, descărnat oarecum de materialitate şi încorporat duhovniceşte în lumina divină ce-l străbate. El vede lumina şi se vede pe sine imaterializat în Dumnezeu. Fenomenul acesta este cu totul caracteristic misticii noastre ortodoxe şi e obiectul special al rugăciunii lui Hristos. El poate constitui un capitol aparte, pe care nu-l întîlnim în tratatele de mistică occidentală şi se poate numi *transfigurare*.

Căci transformarea trupului din material în imaterial, din greu în uşor, din dens în transparent, din opac în luminos, din formă în aproape fără formă, sub puterea energiei de flacără a harului, e un fenomen de transfigurare"[9)]. Iată încă un element de reper pentru ceea ce tot Nichifor Crainic a numit „esența extazului": *transfigurarea*, alături de celelalte două, recunoscute prin tradiție, *răpirea* şi *vederea*. Dar trebuie spus, pentru a nu intra în ambiguități, că raportul dintre *sublimul divin* şi *extaz* este ca între obiect şi subiect; dacă le aducem prea aproape, riscăm interpretări forțate. *Transfigurarea*, de pildă, nu se produce decît în subiect, deci face parte dintre fenomenele de extază.

3. **Tragicul şi suferința creatoare**

Aşa cum pentru estetica laică (într-o anume variantă) *vina* reprezintă esența tragicului, pentru orice conştiință religioasă echivalentul ei îl constituie *păcatul*. Acesta îl privează pe individ de mîntuire şi de nemoarte. Morala creştină defineşte păcatele mari (cum ar fi încrederea de sine, ajunsă la orgoliu incurabil), mortale. Păcatul aduce frica de moarte şi de pedeapsa divină în escaton. Cuvîntul *sublim* are o circulație restrînsă în limbajul teologic, fiind concurat de alți termeni, mai adecvați şi cu accepțiuni specifice: *minune*,

mirare. Îl foloseşte Dionisie Pseudo-Areopagitul, însă fără sa capete extindere. Nichifor Crainic îi acordă un capitol de sine stătător în *Nostalgia Paradisului*, toată discuția fiind purtată pe terenul artei culte. Tragicul nu se bucură, în estetica teologică de atîta atenție, ca şi cum nu ar exista; şi, de fapt, nici nu există în înțelesul cu care sîntem obişnuiți din şcoală.

Dipticul tragic-tragedie este o construcție grecească foarte elaborată, cum ştim, fără a găsi corespondent în creştinism, decît în Europa cultivată şi pragmatică. Nici o cultură de mare tradiție din Antichitate (mesopotamienii, egiptenii, indienii, chinezii) nu a dezvoltat o concepție atît de exactă a tragicului ca grecii, eliberîndu-l de elemente eclectice şi transformîndu-l în joc al imaginației. Evreii, care au traversat o istorie agitată, bogată în evenimente dramatice, au valorificat literar evenimente sufleteşti proprii, într-o manieră greu de conceput pentru punerea în scenă. Firea lor este patetică şi vizionară, avînd tendința de a convorbi direct cu cerul, chiar din templul sacru. Luați-i evreului templul în care se roagă şi-l veți vedea iarăşi rătăcind asemenea strămoşului său legendar, pînă îşi întemeiază alt cort, la poalele unui Sinai; luați-i grecului agora, unde se întreține zilnic cu prietenii în dialoguri sofisticate despre binefacerile democrației, şi-l veți vedea cum riscă să-şi piardă urmele din istorie. Egiptenii, popor energic şi temător de moarte, nu au fost mai siguri de existența lor decît la adăpostul piramidelor şi în mistere, unde se asigurau de dialogul cu eternitatea. Nici războaiele cele multe, care le aduceau faimă, nici iluzia unei descendențe ilustre nu le provocau atîta împăcare ca în momentul cînd jeleau, prin dumbrăvile Nilului, trista poveste a lui Osiris şi a soției sale; popoare atît de apropiate în timp şi în spațiu, egiptenii, evreii şi grecii, şi totuşi atît de departe în privința valorificării, în imaginație, a experiențelor fundamentale de viață.

a) **Comportamentul tragic**

Asemenea sinteze diverse şi bine individualizate pot arăta, cel puţin pentru Antichitate, rolul decisiv al religiei în configurarea stilurilor artistice: ceea ce înseamnă conceptualizarea faptelor sufleteşti şi în ce măsură spiritualizarea lor continuă amintirea unor origini îndepărtate. Dacă vorbim despre varietatea lor morfologică şi funcţională în timp şi în spaţiu, trebuie să mergem pînă la capăt, urmărind evoluţia şi destinul actual al acestor culturi, din interioritatea lor. Dar, exact în partea în care cercetarea ar putea deveni într-adevăr instructivă pentru aspectele ei concluzive, ea este expediată sub formule destinate s-o minimalizeze, în direcţie fie esteticizantă, fie politizantă. Se vorbeşte astfel despre *tragicul pur*, identificabil numai în tragedie sau despre „triumful răului", ca o soluţie privind „fascinaţia crimei"; ori despre „tragicul revoluţionar", în susţinerea luptei de clasă; formula „demonetizarea tragicului" vizează necesitatea „exterminării neasimilaţilor". Într-un cuvînt, „politica este o sinteză completă a condiţiei umane"[1)]. Iată supraevaluarea politicului în epoca modernă.

În definitiv, dacă un fenomen se pretează la variate modalităţi de interpretare, el permite mai multe deschideri, dovedindu-şi bogăţia intrinsecă. Cine nu cunoaşte acest adevăr? Important este să nu fie suprasolicitată o singură cale de interpretare. În felul acesta, s-ar ajunge la absolutism cultural, o nouă direcţie lansată cu perfidie în epoca modernă a democraţiilor constrîngătoare sau o variantă sigură a vechilor strategii de actualizare. Sub această incidenţă, a europocentrismului elitist, violent şi nietzschenian, se dezvoltă teoriile actuale despre tragic.

Trăim o epocă absurdă şi rizibilă totodată, de „revizuiri” şi de „eliminări”, pentru a se demonstra cu orice preț cum se intră în istorie prin violentare, adică prin negare sau aclamare, cele două tipuri de strategie ale totalitarismului de orice fel, „de dreapta” ori „de stînga”. Nu este o epocă tragică aceasta a noastră; în alți termeni: de înălțare eroică, de efervescență creatoare, cum ar fi de sperat. Şi fiecare om, măcar o dată în viață, are dreptul să viseze la eroism.

Există două tipuri de creație: *ex nihilo*, justificată numai în cosmogonie sau cînd este vorba de un început absolut, posibil la nivel divin şi genial şi *prin sinteza şi adaptarea formelor preexistente*, care, prin „golire” şi reelaborare, se încorporează în edificiul noilor creații. Tragedia greacă, la vîrsta lui Eschil, nu a ieşit din neant: ea s-a produs ca un aranjament orchestral. Dacă ritmica în serie istorică a acestui tip de exemplificare este uneori mai înceată, alteori mai rapidă, faptul ține de spiritul generațiilor; dacă radiografierea stilistică a unei epoci diferă de a alteia, ceea ce ni se pare firesc, vina n-o poartă cutare sau cutare segment de vreme (creatori şi beneficiari), ci urmaşii prea grăbiți, care au ieşit din cursivitatea timpului şi o fac pe justițiarii, în căutare de originalitate cu orice preț.

Operațiile de revizuire şi de eliminare îi vizează în plan politic pe incomozi, adică pe cei care nu se grăbesc să accepte, oricum, alinierea ideologică, comandată de la „centru”, atît de păgubitoare indiferent din ce zonă geografică ar veni ea. Țapi ispăşitori se găsesc oricînd; o cer comandamentele politice de moment, iar acestea proliferează, ca la un semn, sub forme directe ori deghizate, în orice țară. Limbajul esopic, de care nu scapă odată „culturile mici”! Hitler i-a scos în față pe evrei, catolicii pe ortodocşii din fosta Yugoslavie, ruşii țarului Boris pe ceceni... În planul culturii în general şi al tragicului în

special, operează cu vigoare criteriile eliminării; mai întîi sînt date la o parte aşa-zisele culturi naturale, pe motiv că făuritorii lor, deşi au realizat valori majore, proveneau din medii socio-cosmice modeste, prealfabete. Analfabeții, fără orizont „deschis”, chipurile reticenți şi incapabili de contacte cu „celălalt”, au acționat la întîmplare, spontan şi în necunoştință de cauză. Aceştia, se susține în mod denigrator şi triumfalist, nu se pot elibera de mentalități religioase şi folclorice, dăunătoare progresului modern, înnoitor şi vitalizant. Ei se complac în lentoarea unor rituri primitive, destinate să-i imobilizeze la stadiul de turmă, de etnie amorfă. Se citează, ca în instanța de judecată, culturile carpato-balcanice, aflate la limita „de jos”. La limita „de sus” s-ar înscrie tradiția culturală indiană, prestigioasă în trecut, e drept, dar ieşită astăzi din sfera oricărui interes politic şi economic.

Altă sursă de eliminare vizează direct esența tragicului. Acesta s-ar identifica numai în tragedie, deci într-o specie literară anume constituită şi care permite, în chip ideal şi pregnant, înfățişarea existenței umane sub presiunea destinului şi a limitei. Tehnic vorbind, lucrurile stau într-adevăr aşa, şi tot ce s-a scris pe această temă, de la Volkelt şi Jean-Marie Domenach la Gabriel Liiceanu, ni se pare decisiv pentru cunoaşterea exactă a configurării tragicului. Se ivesc însă două probleme: dacă teza se confirmă şi avem puține motive să ne îndoim, înseamnă că numai europenii (nu orice popor şi nu în orice moment al istoriei) au fost şi sînt capabili de tensiune destinală. Fără să vrem, ajungem din nou şi din nou la orgolioasa teorie a împărțirii națiunilor în inferioare şi superioare. Este un nietzscheanism modernizat; dar să nu uităm că ideile filosofului german au avut un curs destul de problematic. Pentru a nu neglija unele consecințe ale

perpetuării şi accentuării lor, ar trebui să avem o înțelegere mai puțin exclusivistă. Ne amintim cu cît sarcasm comenta Schiller tragediile lui Corneille; un străin în materie ar avea impresia că teatrul s-a născut o dată cu scriitorul german. Să ne imaginăm, dacă este posibil, cum ar fi reacționat Corneille față de dramele romantice ale lui Schiller. Cu siguranță, i-ar fi reproşat că nu are cunoştințe elementare privind structura unei piese de teatru, condițiile reprezentării şi, mai ales că nu ştie din ce medii sociale să-şi selecteze personajele. Cele provenind dintre briganzi şi burghezi, deci din clase inferioare, nu se pot înălța la acțiuni şi cugetări sublime.

Dacă suferința tragică s-a dovedit totdeauna creatoare de valori, cum să ne explicăm miraculoasa cultură a popoarelor asiatice, originalitatea şocantă pentru europeanul cel mai cultivat, persistența ei multimilenară, impresia de totalitate, de univers în sine? Indienii au dezvoltat în serie diacronică mai multe sisteme mitologice, răspîndite în toată Asia şi care au însemnat tot atîtea încercări de a forța limitele cunoaşterii metafizice; chinezul de astăzi se simte de aceeaşi vîrstă cu contemporanii lui Confucius, adică experimentează, în solidarismul lui etic, propria-i universalitate de care este conştient şi mîndru. Probabil că acelaşi orgoliu îl cuprindea şi pe dacul lui Zalmoxis, în raport cu vecinul său grec, la gîndul că se credea nemuritor (şi chiar era pentru moment). La data respectivă, în orientul apropiat, evreii dovedeau popoarelor din zonă, prin caracterul lor veşnic răzvrătit, că sînt „aleşii" Domnului.

La rîndul lor, japonezii, adevărați spartani ai Orientului îndepărtat, şi-au întemeiat existența istorică pe un cod al onoarei absolute, după modelele lor mitice, dorind parcă să arate că oamenii se pot asemăna cu zeii lor, chiar viețuind paralel cu ei şi în competiție. Cavalerismul samurailor

incoruptibili şi impenetrabili este mai ferm şi mai demn decît al eroilor lui Corneille, care ne apare, astăzi, mai curînd gălăgios decît tragic. Dacă europenii nu-i înțeleg îndeajuns pe asiatici (adesea, nici nu se străduiesc s-o facă), nu e vina acestora din urmă. Dar nu este logic ori profitabil pentru cultură, dacă mai interesează în epoca noastră hipertehnicistă şi contaminată de ideologie, să se aplice principii şi concepte fabricate în Europa, pentru înțelegerea unor forme de existență de la mii de kilometri depărtare. Este ca şi cum i-ai pretinde unui italian sau german să se înscrie într-un ordin al samurailor şi să respecte tabuurile religiei shinto. În consecință, prudent este să vorbim despre *stiluri ale comportamentului tragic*, întruchipate în capodopere literare de tipul tragediei. Aceasta nu înseamnă că tragicul nu-şi poate găsi expresie estetică şi în alte categorii ale artei, care poetizează decizia ființei de a se depăşi pe sine în încercări grele. Nu credem că este folositor să separăm valoric stilurile comportamentului tragic de ipostazierile sale estetice. Cavalerismul samurailor japonezi ni se pare superior celui de la curtea regelui Ludovic al XIV-lea, cel puțin ca mod de organizare şi prestare de jurămînt; dar dacă este să aplicăm criteriul estetic (şi trebuie să o facem), drama franceză primează, fie şi pentru simplul motiv că în Asia nu s-a produs ceva asemănător. Pe de altă parte, în bibliografia de specialitate mai nouă, se spune că tragicul contemporan, prin vehiculul său constant, tragedia, s-a transformat în parodie şi în pantomimă. Chinezii practică aceste forme dramatice de sute de ani. Să fi ajuns europenii mai tîrziu la asemenea experiențe, ei care sînt atît de orgolioşi, de dinamici şi de inventivi? Să le revină chinezilor rîndul să refacă, pe cont propriu, traiectul european al teatrului, cu tot aparatajul

fundamental: *vină, păcat, suferință, destin*? Iată întrebări la care nu se va răspunde, pentru ca tragicul să rămînă de neînțeles.

b) **Despre limită**

Importantă este încercarea, cu scopul de a te depăşi pe tine însuți, indiferent în ce cultură se produce, asiatică, europeană, africană; într-o capodoperă ibseniană, într-o baladă populară, într-un canon de suferință al unui călugăr din pustie. Peste tot se verifică adevărul că „fenomenul tragicului constituie o structură fundamentală a universului”. Aceste cuvinte ale lui Max Scheler nu definesc tragicul în dimensiunea lui estetică, ci în linia comportamentală, în încercarea ca act uman, prin care tragedia se naşte. Sfinții părinți au îndemnat totdeauna la încercare, la luptă, condamnînd lenea trupului şi a sufletului. Este acel „Bate şi ți se va deschide” din Noul Testament. *A bate* înseamnă să-ți manifeşti dorința, cu riscul sacrificiului asumat, de a accede la o ordine ontologică posibilă şi în care urmează să te implici, transformîndu-te. Numai curajoşii îndrăznesc. Tocmai de aceea sfinții părinți consideră *frica* de a încerca drept unul dintre păcatele de moarte. Exact în acest context putem cita un pasaj devenit celebru din Gabriel Liiceanu: „Tragicul, deci, s-ar putea defini: dacă-ți depăşeşti limitele eşti *pedepsit*; dacă nu ți le depăşeşti nu eşti om”[2)]. Autorul a conceput această propoziție, lămuritoare fireşte, pentru gîndirea laică. Dar şi în plan religios ființa este pedepsită, prin urmare are libertatea să opteze. Prima direcție îi deschide perspectiva *cunoaşterii* (cuvîntul *pedepsit* este marcat cu ghilimele în text, autorul vrînd să trimită la o accepțiune mai veche a limbii române; *a pedepsi*, de origine greacă, însemnînd nu numai a ispăşi o vină, dar şi *a educa*). Cunoaştere mai înseamnă şi suferință,

deci verbul *a pedepsi* capătă încă o valoare semantică: încercarea este pedepsită prin cunoaştere şi suferinţă; sau pedeapsa este comutată în cunoaştere. Avînd un caracter catarctic şi izbăvitor, pedeapsa devine contrariul ei. Dacă ne aflăm într-o alternativă, riscăm o închidere: numai omul este capabil de *încercare*; cine rămîne în afara ei nu se poate bucura de acest nume.

Definiţia, una dintre cele mai fertile în domeniu, îşi poate găsi aplicaţie, cu anumite modificări, şi pe terenul esteticii teologice. Ca să păstrăm paralelismul analitic, vom constata că şi creştinul se află în situaţia destinală de a opta. Diferenţa este că religia dramatizează incomparabil mai mult această libertate de opţiune, în interesul salvării morale a individului. Nicăieri, în bibliografia laică, nu se precizează sensul cuvîntului *limită*; el rezultă din circumstanţele existenţei tragice. Dincoace, omul constituie propria lui limită, dictată de condiţia de creatură moştenitoare a căderii adamice, de unde necesitatea autodepăşirii. Limita este *interioară* şi se confundă cu un şir de obstacole imprevizibile, pe care fiinţa urmează să le înlăture pînă la capăt, dacă există capăt, dacă există „sfirşit".

Tripticul pedeapsă-cunoaştere (educaţie)-suferinţă se desface, în accepţiune religioasă. Primul cuvînt are un înţeles concret, juridic: sancţiunea cade asupra aceluia care nu *încearcă*, exact contrariu faţă de gîndirea filosofică şi laică; nu intervine în ordine o forţă divină pentru că ar anula total ideea de opţiune, ci creatura se pedepseşte singură, prin autoeliminare. Nici cuvîntul suferinţă nu are un sens metaforic. Suferinţa este urmarea firească a parcursului anevoios pe care îl efectuează fiinţa. Cu cît calea este mai lungă, marcată de obstacole şi de *limite*, cu atît sporeşte şi suferinţa. În schimb, aceasta se converteşte în bucurie. Cel

care a decis să meargă pe calea grea a îndumnezeirii se poate aştepta la o mare recompensă spirituală, nu aici, ci în escaton. Tripticul despre care am vorbit se reface, dar sub forma: pedeapsă-suferință-bucurie. Alternativa a fi sau a nu fi (în sens laic), a încerca sau a nu încerca (în sens religios) înseamnă adevărata sursă a tragicului. A nu fi om înseamnă păcătos, descalificare mai drastică decît în varianta Liiceanu. Cine are conştiința păcatului experimentează tragicul în toată profunzimea, asemenea personajelor lui Dostoievski. A „nu fi om" în accepțiune laică presupune o existență cenuşie, moleşită, fără aspirații, nu neapărat imorală, pierdută în păcat. Existența tragică, în estetica teologică, este, înainte de toate, o chestiune de morală.

c) **Păcatul**

Păcatul reprezintă un aspect al comportamentului tragic, precum *frica* şi *moartea*. Dacă îl asociem cu vina, înseamnă că le recunoaştem amîndurora aceeaşi funcție în declanşarea mecanismelor sufleteşti, a traumelor morale. Căci numai *vina* şi *păcatul*, fiecare din acestea asumate în chip propriu, justifică oportunitatea şi gravitatea acțiunii autoeliberatoare. Conceptele au devenit, însă, desuete în exegeza contemporană, *păcatul* mai repede decît *vina*. Opinia, aproape generală printre gînditorii laici, este că *păcatul* aparține unui limbaj ce vehiculează idei destinate să deturneze tragicul de la adevăratele obiective. Omul contemporan se crede despovărat nu numai de păcat, dar şi de vină. El nu are familie, tradiție, religie, ci doar pe sine, pentru că toate acestea îl cuprind într-o plasă de „prejudecăți", limitîndu-i libertatea de mişcare şi de gîndire. Citim în cartea deja pomenită, a lui Jean-Marie

Domenach, o propoziție preluată din Maurice Merleau-Ponty (*Semne*): „Omul istoric n-a fost niciodată om”[3].

Europocentriştii elimină, cu argumente sofisticate, din calea lor culturile asiatice şi est-europene; „tragicul pur” s-ar limita la cîțiva autori care pot fi socotiți pe degete; iată că şi istoria Europei începe să aibă aceeaşi soartă, cu om cu tot. Pînă nu demult ni se spunea că tragedia îl înnobilizează pe om, înfățişîndu-l ca pe o minune desăvîrşită (Antigona); grecii au fost elogiați ca geniali mai bine de două mii de ani şi recomandați mereu şi mereu ca modele. Acuma ni se dă de înțeles că făuritorii tragediei antice, Corneille, Shakespeare nu sînt nici pe departe ceea ce am crezut: creatori de valori perene în istoria umanității. Pe Socrate, Pericle, Sf.Augustin, Descartes, Goethe etc., etc. nu mai ştim dacă trebuie să-i numim oameni, în înțelesul „modern” al cuvîntului, sau biete ființe, fără însemnătate istorică.

S-ar putea crede că aici este vorba de o chestiune formală, nu de fond, de una dintre capcanele exprimării în paradox, ca în cunoaşterea de sine prin „celălalt”; dacă doresc să mă verific pe mine ca individualitate, am o şansă privindu-l pe „celălalt” în față: chipul lui poate fi şi al meu, atît în partea bună cît şi în cea rea. Dacă jocul este perfect, dacă am reuşit transferul, înseamnă că mă cunosc pe deplin. Din acest moment nu se mai ştie la cine se află binele şi la cine stă răul, întrucît experiența (războiul, holocaustul, crima organizată etc.) a dovedit prezența „noastră” în orice faptă. Iar dacă răul şi binele devin substituibile fără dificultate, putem fi liniştiți: ele nici nu există. Nu mai avem motive să vorbim despre *vină* sau despre *păcat,* de vreme ce acuzatul şi acuzatorul poartă unul şi acelaşi chip.

Aşa s-a produs moartea omului istoric: ca un joc al gîndirii în paradox. Cum realitatea şi adevărul nu se mai

întîlnesc de o bucată de vreme, teoria despre moartea lui are toate şansele să se impună, dovadă că se află în circulație de cîteva decenii. Să se observe că multe asasinate „organizate" a produs secolul nostru ultrajustițiar: „moartea lui Dumnezeu" (de la Nietzsche şi încă mai de departe), „moartea omului", „moartea tragediei". Nu este exclus ca omul contemporan, pornit pe jocul de-a moartea celuilalt, adică a sa, să meargă pînă la capăt, provocînd ceea ce pare că năzuieşte: *tragicul absolut*. Tot i s-a reproşat lui Iisus Hristos că s-a urcat la cer, în loc să rămînă țintuit în cuie, pe Golgota. Condițiile unui asemenea dezastru sînt pregătite: ne aflăm în pragul unui nou totalitarism, puternic ideologizat şi susținut de finanțe şi de societăți secrete. După ce au fost experimentate şi epuizate totalitarismele de stînga şi de dreapta, urmează altul la rînd. Cu siguranță, le va întrece pe celelalte. Să scape şi de data aceasta, şi cu orice preț, biata ființă umană? Singura salvare nu o poate da decît reconsiderarea vinei şi a păcatului. Căci păcatul se află numai la om; şi dacă vrea să-l recunoască, trebuie să apeleze la o instanță veşnic superioară, la Dumnezeu. Să-l ascultăm pe Cioran: „Fără o vină nu este posibilă conştiința existenței divine. De aceea, greu am descoperi pe Dumnezeu într-o conştiință nefrămîntată de *păcat*"[4)].

Dar ce este păcatul? Tratatele contemporane de morală teologică dau drept actuală definiția păcatului formulată de Sf. Augustin: „Păcatul este o faptă, o vorbă sau o dorință contra legii veşnice"[5)]. Aceasta ar fi, deci, condiția tragicului: (ne) respectarea legii lui Dumnezeu. Din punct de vedere existențial (şi literar) reprezintă însuşi destinul la care omul se raportează cu necesitate, pentru că îi reglementează comportamentul prin *legea veşnică*. Nerespectarea legii veşnice duce la un *tragic răsturnat*, sursa „tragicului" din epoca

modernă; omul se degradează prin însuşire voită sau nevoită de păcate. Unele îşi au originea în acțiuni reprobabile, de pildă închinarea la idoli, ceea ce presupune acceptarea unei alte *legi* şi, corespunzător, a altei morale, împotriva voinței Domnului creştinilor, monoteist şi atotstăpînitor. Acest pact este comun şi Vechiului şi Noului Testament, fiind înscris în prima tablă de legi a lui Moise, adică în poruncile ce stau la baza oricărei morale, fie religioasă, fie laică.

Lipsa de acțiune poate fi considerată şi ea păcat: a nu face rugăciunea zilnică, a nu-l sprijini pe cineva în cădere sau pe altul care aşteaptă cu mîna întinsă; vorba nepotrivită sau cu intenție constituie, de asemenea, prilej de păcătuire: a lua numele lui Dumnezeu în deşert, a vorbi pe cineva de rău. Vorba scrisă cu scop apologetic are efecte benefice. În această privință, un exemplu ilustrativ îl constituie însăşi opera Fericitului Augustin (apologetică în totalitate). Viața sfîntului a fost marcată de primele trei sinoade, cele care au pus bazele dogmatice ale creştinismului. Sfîntul Augustin s-a născut în anul 354, după 30 de ani de la Sinodul de la Niceea (325). Tema sinodală, dogma Sfintei Treimi, îndeosebi dumnezeirea Fiului, încă se afla în dezbatere printre clerici. Pe timpul Sinodului al doilea, de la Constantinopole, avea 27 de ani; atunci s-a reluat doctrina Sfintei Treimi şi s-a definitivat *Crezul*, simbolul de credință al Bisericii creştine. La Sinodul ecumenic de la Constantinopole (381), au participat şi „marii capadocieni", Sf.Vasile cel Mare, Sf. Grigorie de Nazianz şi Sf. Grigorie de Nyssa, care trebuie să fi avut o influență foarte puternică asupra autorului *Confesiunilor*. A murit în anul 430, exact cu un an înaintea celui de al treilea Sinod ecumenic, de la Efes, deci în pragul unor mari dezbateri teologice. La sinoade s-au afirmat apărători ai dreptei credințe, sfinții părinți, iar în opoziție, ereticii. Încă de la primul Sinod a

devenit legendară figura ereticului Arie, unul dintre cei mai cultivaţi oameni ai epocii şi polemist, pe măsura înfruntărilor doctrinare. Scrierile sale au fost energic contestate şi afurisite, sub pretext că prin ele ar vorbi diavolul, nu Dumnezeu şi de aceea s-ar afla sub incidenţa păcatului. În schimb, marii apărători ai trinităţii au fost veneraţi cu sfinţenie şi trecuţi cu toţii în calendar.

Tot în epoca patristică, Sf.Antonie cel Mare vorbeşte despre *sufletul raţional* care este lucrare a raţiunii divine şi transmisă ca *lege veşnică*, în accepţiunea Fericitului Augustin. Nimic din Zidire nu se află în afara raţiunii, numai păcatul este iraţional. Dumnezeu a făcut lumea după o ordine superioară, care protejează dezvoltarea firească şi perfecţionarea creaturii. Comentînd definiţia Sfîntului Augustin, autorii tratatului de morală elaborat sub conducerea Mitropolitului Nicolae Mladin afirmă că „legea veşnică este raţiunea divină sau voinţa lui Dumnezeu care porunceşte conservarea ordinii naturale şi opreşte perturbarea ei. Ordinea naturală care este conţinutul concret al ordinii morale este tulburată cînd voinţa umană creştină preferă bunurile inferioare celor superioare, mai precis, cînd părăseşte binele suprem, plenitudinea fiinţei pentru un bine mărginit şi zadarnic”[6)]. Se pledează pentru unitatea şi puritatea creaturii. Morala laică radiografiază omul în chip statistic: cineva are mai multe fapte bune decît rele sau invers; în linii generale, se spune că omul are şi părţi bune şi rele, date de natură ori de fatalitate. Biserica se dovedeşte a fi şi de data aceasta mult mai riguroasă: pe ea o preocupă direcţia spre care se îndreaptă creatura, în sus sau în jos, spre virtute ori spre păcat, ca să-şi dea seama dacă şi cum poate s-o ajute.

Preocupări privind originea păcatului întîlnim tot în scrierile fericitului Augustin. El vorbeşte despre păcatul

adamic, pe care Sf. Toma d'Aquino avea să-l reia într-o dezvoltare teoretică mai largă, iar Kierkegaard urma să-l valorifice în cunoscuta sa teorie despre tragic[7]. Acesta ar fi *păcatul originar* sau strămoşesc, transmis, din generație în generație, umanității întregi. El are un caracter oarecum obiectiv: trece peste puterile fiecărui individ în parte, semnificînd moartea speciei. De aceea numai întruparea Mîntuitorului pe Cruce l-a putut anula definitiv. „Credința catolică învață că păcatul adamic se transmite descendenților din secol în secol; copiii sînt aduşi încă de la naştere să se boteze, ca şi cum s-ar purifica de greşeală"[8]. *Păcatul natural* este cauzat de dubla natură a omului: trup / suflet. Spre deosebire de primul, rămas neschimbat şi împărțindu-se egal între toți oamenii, al doilea diferă de la individ la individ în funcție de interesul acordat, cu prioritate, fie trupului, fie sufletului. Dubla structură a ființei reprezintă şi cel mai fecund teren pentru configurarea existenței tragice din perspectiva esteticii teologice. Citim într-o scriere de tinerețe a lui Mircea Eliade: „Înțelegeți tragicul insurmontabil al grecului – singur în fața unui destin irațional, imoral, străin? Tragicul creştin e altul: neputința de a rămîne totdeauna creştin, dualismul carne-duh, slăbiciunea care-l tîrăşte – şi e bine să-l tîrască – în viața păgînă, senzuală. Tragicul vieții creştine e fecund; pentru că pe acest dualism dureros carne-duh se întemeiază cel mai mare bine al umanității: personalitatea. Eu cred că numai un creştin poate avea o personalitate, care, pentru mine, înseamnă: echilibrarea într-o sinteză originală a celor două tendințe potrivnice"[9]. Cuvîntul „sinteză", din citat, trebuie înlocuit cu „purificare". Altfel, autorul s-ar lăsa ispitit de maniheism. La sfinții părinți, se mai vorbeşte şi despre *păcatul personal*, săvîrşit cu bună ştiință, din dorință orgolioasă de a înfrunta *legea veşnică* a lui Dumnezeu.

Citim, la Matei (12.31): „Orice păcat şi orice hulă se va ierta oamenilor, dar hula împotriva Duhului nu se va ierta”.

Dacă este să ilustrăm cele trei categorii ale păcatului (în tratatele de morală creştină tipologia este mult ramificată) ca fundamente ale tragicului, vom spune că primul îşi are rezolvarea în drama Calvarului: varianta istorică ce s-a arătat pe Golgota; iar ca reprezentare artistică, iconografia bizantină pe tema patimilor lui Hristos Iisus; de asemenea, *Via Crucis*, opera plastică a lui Piero della Francesca şi întreaga tradiție renascentistă care i-a urmat. *Păcatul natural* are corespondent în *Divina Comedie* a lui Dante, ca şi în unele romane ale lui Dostoievski (*Frații Karamazov*, *Idiotul*) sau Tolstoi (*Învierea*, *Cadavrul viu*). În literatura română, poate fi evocată poezia gîndiriştilor de primă însemnătate, ca Nichifor Crainic şi V. Voiculescu. Pentru *păcatul personal*, citabilă ni se pare întreaga literatură născută sub semnul ereziei „moartea lui Dumnezeu”.

d) **Frica tragică**

Frica este o stare neliniştitoare, difuză şi permanentă, care însoțeşte făptura în toate momentele comune, ca şi în actele decisive: pe orator, înainte de a ține un discurs care să-l consacre în fața semenilor, pe ostaş, în ajunul intrării în tranşee, pe scriitor, atunci cînd se aşază la masa de lucru şi se întîlneşte cu pagina albă, simbolul oricărui început. Orice clipă din viața noastră, dacă este trăită cu răspundere, ne pune în față şi în cumpănă: pagina albă. Întîlnim actori şi profesori mărturisind, la sfîrşit de carieră, că la fiecare început de stagiune, de an şcolar ori de intrare în scenă emoțiile revin cu aceeaşi intensitate ca la debut. Există şi *frica naturală*, fizică, asemenea rîsului fiziologic, fără conotație morală, estetică.

Dar nu despre acest fel de frică vorbim noi acum. Numai nebunul şi prostul nu cunosc frica, frica ontologică, frica avertisment. La marile personalități, ea survine ca urmare a unui prea plin de conştiință şi răspundere. Este memorabilă propoziția rostită de Iorga înainte de sfîrşit: „mi-e frică să nu-mi fie frică”. Adică să nu-şi piardă demnitatea, să nu fie copleşit de cealaltă frică, *naturală*. Aici frica are funcție stimulativă, revelatoare de personalitate.

Între *frică* şi *păcat* poate fi o relație de complementaritate. Păcatul este o frică localizată, aşa cum rana deschisă reprezintă un semn concret, unde durerea se adună, afectînd întregul. Ca şi rana, păcatul se arată în diferite chipuri, stabilite pe clase şi categorii în tratatele de morală. Cineva a mințit, altul a furat, a lovit, a ucis, a vorbit de rău, iată cum se înmulțesc păcatele. Frica nu are o cauză concretă şi nici nu poate fi pusă pe seama organismului, deşi îl cuprinde şi pe acesta ca un cutremur. Ea vine de departe, din adîncurile nelămurite ale ființei, pentru a o sensibiliza şi întări întru recunoaşterea păcatului. Aici şi numai aici are funcție terapeutică. Ne gîndim la personajele lui Dostoievski, două cazuri extreme, prințul Mîşkin şi Karamazovii. Cum s-a arătat adesea, naivitatea „idiotului” ni-l dezvăluie ca pe un rătăcit, fără apărare, într-o lume de „nebuni”. În realitate, el este mai puternic (în sensul de sănătate morală) decît toți din jur: păcatul îl ocoleşte, iar frica nu-i creează stări negative de conştiință. Karamazovii, în schimb, sînt măcinați de păcate; frica le tulbură existența, dar îi şi ajută să găsească drumul spre salvare. Acolo unde frica se face prezentă, există şansa trezirii conştiinței păcatului. Pentru morala teologică, acest simplu fapt dă speranța începutului unei vieți mîntuitoare. În gîndirea laică modernă, frica nu are funcție stimulativă şi revelatoare de personalitate. Omul învață să şi-o reprime, nu

din dorință de a se întări pe sine, ci pentru a nu se lăsa incomodat în activitățile competiționale. El îşi asumă curajul în afaceri, în jocul politic, în lupta de presă; contează numai reuşita personală şi de moment. În Biblie, un asemenea om se numeşte nebun: cineva care vîntură vîntul şi bate marea.

În general, frica este privită ca o realitate globală, nediferențiată. Aşa cum dragostea față de Dumnezeu nu poate fi decît constructivă, iar cea arătată diavolului distructivă, la fel există şi o ură distructivă, dacă se îndreaptă contra Tatălui ceresc şi alta constructivă, cînd îl priveşte pe diavol. Vrem să spunem că nici dragostea, nici ura nu trebuie concepute nediferențiat, în procesele psihice şi în comportamentele noastre. Dacă există o *frică naturală* şi lipsită de interes moral ori estetic, nu trebuie nesocotită nici cealaltă, stimulativă şi creatoare de personalitate. Frica naturală este chiar un păcat. Ne-o spune Sf. Antonie cel Mare, în epoca patristică: „Omul rațional este războit de simțurile trupului său, prin patimile sufletului. Iar simțurile trupului sînt cinci: văzul, auzul, gustul, mirosul şi pipăitul. Prin aceste cinci simțuri căzînd ticălosul suflet în cele patru patimi ale sale se face rob, iar cele patru patimi ale sufletului sînt: slava deşartă, bucuria, mînia şi frica. Dar luptînd omul cu socoteală şi cu înțelepciune le va birui şi stăpîni desăvîrşit şi nu va fi războit, ci va primi pace în suflet şi va fi încununat de Dumnezeu ca unul ce a biruit”[10)]. Sf. Antonie cel Mare nu ezită să treacă şi bucuria printre păcate. Dar cum n-a precizat dacă s-a referit la *frica naturală,* nici despre bucurie nu a spus în ce situație concretă a acuzat-o.

Printre autorii moderni care au făcut radiografia conceptului de frică se numără şi Martin Heidegger. El distinge între *frica de lume* (Angst) şi *frica de ceva din lume* (Furcht). În primul caz, subiectul este angoasat de spectacolul

lumii pe cale să-l acapareze şi să-l aneantizeze. În al doilea caz, frica se naşte la individul care nu doreşte să piardă o poziție privilegiată. Ne spune filosoful german: „teama este diferită fundamental de frică”[11].

Distincția dintre *Angst* şi *Furcht* efectuată de Heidegger a fost comentată de Dumitru Stăniloae, în termenii următori: „În această teorie găsim, într-o formă rezervată, trei adevăruri care coincid în fond cu învățătura creştină despre frică: întîi, că viața pămîntească a omului este însoțită inevitabil de o frică; al doilea, că prin frica aceasta ființei umane i s-a dat un scut împotriva primejdiei de a fi înecată în lume; al treilea, că omul a pervertit această frică ce trebuie să-l păzească de lume şi să-l lege de Dumnezeu, izvorul existenței autentice, concentrate în intimitatea spiritului, prefăcînd-o într-o frică de a fi dezlipit de lume, de a vieţui ca ființă spirituală”[12]. Şi mai departe: „Desigur, Heidegger s-a ferit de a socoti că *Angst* e frica de Dumnezeu, ci a socotit-o frica de lume; nu o teamă care-l atrage pe om spre lume, ca *Furcht*, ci una care-l pune în gardă față de nimicnicia ei. Dar noi socotim că frica primordială şi fundamentală a ființei umane de a cădea în automatismul păcatului, al patimilor, al lumii, nu s-ar putea explica fără sentimentul că el e răspunzător pentru păstrarea şi dezvoltarea caracterului său spiritual. Iar sentimentul acestei responsabilități, conştiința că va avea să dea seamă pentru această cădere în brațele lumii, nu s-ar putea explica fără să existe un for superior tot de caracter spiritual de care atîrnă. Dacă ar fi numai omul cu lumea, frica omului de această perspectivă ar fi cu totul inexplicabilă. În frica de a se confunda în lume (Angst), se revelează omului caracterul său de ființă spirituală, făcută pentru legarea de Dumnezeu, care-l poate salva ca ființă spirituală”[13].

Heidegger nu a fost preocupat de frica de Dumnezeu, ci de cele două aspecte semantice *Angst/Furcht*, adică *frica de lume* şi frica *de „ceva" din lume*, în contextul societăţii contemporane, hipertehnicizate şi indiferente faţă de religie. Dumitru Stăniloae foloseşte un singur cuvînt, *frica*, pentru două accepţiuni calitativ diferite; pe cîtă vreme Heidegger apelează la doi termeni cu sensuri corespondente. Distincţia este respectată şi de traducătorii operei lui Heidegger în româneşte, Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger (*Repere pe drumul gîndirii*). Nu ne rămîne decît să convenim asupra următoarelor trei aspecte ale problemei:

a) sinonimia dintre frică şi teamă, atîta timp cît o permite realitatea lingvistică şi semantică: în limba română separaţia este aproape insesizabilă.

b) Dumitru Stăniloae a folosit acelaşi cuvînt (frica) pentru ambele accepţiuni, şi pentru *frica naturală*, şi pentru *frica stimulatoare de personalitate*, datorită permanentizării termenului în tradiţia disciplinelor teologice;

c) putem ajunge la unele înţelesuri concrete, prin deducţie sau prin derularea paralelă a conceptelor frică-frică/Angst-Furcht. Pentru paralela Angst-Frică (în accepţiunea ei stimulativă), citim într-o lucrare a lui Heidegger: „Faptul de a fi disponibil pentru teamă înseamnă să fii gata să îndeplineşti, prin insistenţă, exigenţa supremă, singura care reuşeşte să vizeze cu adevărat esenţa omului. Dintre toate fiinţările numai omul află, chemat de vocea fiinţei, minunea minunilor: *faptul că este fiinţare*. Cel chemat astfel în esenţa sa în adevărul fiinţei va fi de aceea întotdeauna aşezat în chip esenţial într-o anume stare de spirit. Curajul lucid de a îndura teama esenţială chezăşuieşte posibilitatea misterioasă de a dobîndi experienţa fiinţei. Căci nu departe de teama esenţială, în calitatea ei de spaimă în faţa abisului, locuieşte

sfiala. Ea luminează şi oblăduieşte acel loc de sălăşluire a ființei umane înlăuntrul căruia curajul rămîne să se simtă acasă în ceea ce este durabil". Dar şi pentru varianta *Furcht*-Frică, în sensul de frică fizică, naturală. „În schimb *teama* față de teamă se poate rătăci pînă într-atît, încît să se înşele în privința relațiilor simple existente în esența temerii. Ce ar mai fi curajul dacă el nu şi-ar găsi un contrasprijin constant în experiența temerii esențiale? În măsura în care depreciem teama esențială şi relația ființei cu omul, aşa cum se luminează prin această teamă, înjosim esența curajului"[14)].

Am făcut apel la citate pentru a arăta de ce Dumitru Stăniloae a dorit să restaureze un cuvînt „deteriorat", frica. El a procedat, paradoxal, în spirit heideggerian, pentru că termenul în discuție încă îşi dezvăluie este-le „ascuns", vizînd „ființarea ființei". Dar încă de la Sf. Toma se vorbeşte despre două feluri de frică de Dumnezeu: una filială, izvorîtă din dragostea fiilor care se tem să n-o piardă pe cea a Tatălui şi astfel să se separe de El; alta servilă, a celor săraci în credință. Aceştia se tem, într-adevăr, că păcatele lor vor atrage mînia părinților. Probabil că la un asemenea tip de frică se gîndea Im. Kant. Şi tot în spirit heideggerian (*avant la lettre*) scrie Sf.Toma: „Dragostea este un principiu unificator, după cum frica este unul de separare. Or, pe măsură ce uniunea se întăreşte, scade diviziunea. Deci cînd dragostea se măreşte, frica se micşorează corespunzător"[15)]. Iată cum dragostea față de Dumnezeu se află în raport cu credința sau cu teama. Aşa cum spunea părintele Stăniloae, „nu credința se naşte din frica de Dumnezeu, ci frica din credință. Ca să-ți fie frică de El, trebuie să crezi în El"[16)].

e) **Moartea**

Moartea a devenit în tragedia modernă mai curînd o chestiune de atmosferă decît de existență destinală. Ea era utilizată în mod curent în tragedia clasică, pentru că nimic nu impresionează mai puternic sufletele educate în spiritul unei morale ideale decît existența imorală, adusă pe scenă şi lăsată să se desfăşoare în toată cruzimea ei. Şi de data aceasta lecția greacă s-a dovedit plină de învățăminte şi cu efecte benefice asupra creației artistice. Ni s-a arătat că nu orice moarte este adevărată; că personajele destinate să o poarte în spectacolele de zi cu zi (ori pe scenă) se cuvine să fie selectate de sus, dintre zei şi eroi, să fie puternice şi fără egal. Cum ar putea fi trezit la realitatea aspră omul obişnuit, de străveche cultură, arătîndu-i-se modelele de viață pe care le întîlneşte la tot pasul şi care, tocmai de aceea, nu mai sînt modele? Dar cînd divinitatea adorată zilnic apare pe scenă ca trăsnită de o nenorocire năprasnică, nu se ştie de unde venită, spectatorul are motive să se teamă cu înfrigurare şi să dea existenței un sens care îl depăşeşte cu mult. Sensul adevărat al morții s-a mutat în altă parte, în alt cer, „cu alți oameni, cu alți zei”.

Iată de ce vechile manuale şcolare ne învățau (şi pe bună dreptate) că tragicul trebuie raportat la personalități şi valori; după cum împrejurarea „fericită” scoate la iveală omul purtător de sens. Nu se urmărea desconsiderarea omului simplu, onest. Acestuia i se rezervă situația beneficiarului din mulțime. Nici nu trebuie mai mult. Eroul, personalitate divinizată este o supraindividualitate. El se ridică deasupra timpurilor, ca şi valoarea pe care o reprezintă şi cu care face unitate indestructibilă. Moartea pe scenă, ontologic vorbind, nu înseamnă decît un accident uman de ordin secundar; pentru posteritate, eroul continuă să trăiască în planul

sentimental şi în cel al valorilor. Prin acest transfer, de la concret la abstract, însăşi moartea tragică se resemantizează: moartea eroului pledează pentru propria lui supravieţuire.

Sîntem datori să discernem, prin urmare, între *moartea obişnuită,* repetată zilnic, şi *moartea dăruită,* eroică sau evenimenţială. Prima ţine de firescul lucrurilor şi se consumă printr-un ritual închis, de familie, ca şi cum n-ar dovedi nimic. Literatura prilejuită de moartea obişnuită, atîta cîtă se cunoaşte, are un caracter constatativ şi strict funcţionăresc: omul a murit, urmează uitarea. Moartea tragică şi eroică ţine de nefiresc. Ea se produce ca o ruptură în mundanul imposibil de suportat, ca o deschidere necesară spre alt nivel ontologic, unde fiinţa se simte mai liberă şi mai fericită. Literatura specializată în acest sens are menirea să-l glorifice pe erou, ca şi cum ar fi de faţă, dezvăluind spectatorilor seduşi de ficţiune noua lui existenţă în postumitate. Cîntecul ostăşesc pe care îl auzim adesea intonat pe străzi, „Moartea ne vine dar nu ne pasă”, este mult mai convingător, în vibranta lui emoţionalitate, decît orice *bocet plătit*, cu care satul îşi conduce decedaţii la groapă. G. Călinescu avea dreptate cînd observa că orice cortegiu mortuar, privit de la distanţă, poate deveni hilar, pentru că face participarea, condiţie a tragicului, imposibilă. Repetiţia duce fatal la comedie. Orice acţiune, iniţial gravă, capătă note discordante, pe parcurs, prin uzaj. Spectacolul, repetat pe drumul satului spre cimitir, înseamnă, privit chiar şi de aproape, cărăuşie, activitate statistică şi nu tragedie.

Cele expuse mai sus aparţin unei gîndiri de care trebuie să ne debarasăm neapărat, indiferent dacă ne referim la moartea obişnuită ori la moartea eroică. Citim în cartea lui Domenach: „Cît de mulţi sînt, morţii nu făuresc o tragedie”[17)]. O asemenea afirmaţie rămîne de neînţeles din perspectiva

tragediei clasice. Şi totuşi, din punctul său de vedere, autorul francez are perfectă dreptate.

Creştinismul porneşte de la adevărul de credință potrivit căruia Dumnezeu nu lasă să se piardă în zadar opera mîinilor şi a duhului Său, omul, oricît de adîncă ar fi căderea în păcat. De aceea Dumnezeu i s-a arătat în diferite chipuri, i-a grăit prin prooroci, i-a dat semne ale puterii şi grijii Sale părinteşti; în cele din urmă, l-a trimis pe propriul Fiu printre oameni, pentru a le vorbi şi pentru a-i ajuta prin fapte. El i-a îndrumat pe sfinții părinți şi pe Sfînta Biserică apostolească şi sobornicească să elaboreze o doctrină a salvării. Este esența creştinismului şi cel mai sigur reper în conduita unui om care doreşte să ducă o viață normală, deocamdată, aici, pe pămînt. Ea vizează, înainte de toate, valorificarea în spirit escatologic a vieții şi a morții. Omul se simte sprijinit şi apărat de Dumnezeul său, cel din Treime, pentru că niciodată nu l-a înşelat în credință, i-a dăruit totdeauna ceea ce i-a cerut şi a avut nevoie. Spre deosebire de doctrinele şi teoriile laice, prea repede elaborate şi tot atît de repede transformate, schimbate, uitate, doctrina salvării creştine rămîne neclintită, de la Sf. Dionisie Areopagitul la Sf.Toma, pentru că este concepută şi inspirată de Dumnezeu – Calea, Adevărul şi Viața –, preluată în scris de oameni aleşi şi explicată în Biserică, an de an, tuturor credincioşilor.

În acelaşi timp, creştinismul nu este o religie închisă şi nici misterică: actele sale (chiar şi cele mai de taină) sînt publice, la vedere, cuprinzînd întreaga omenire, cosmosul şi eternitatea. Sfinții se retrăgeau în pustie fără sentimentul că se despart de lume. Viața lor, incredibil de austeră, nu se asimilează cu spectacolul, nu înseamnă simpla probă de rezistență, ci dovada vie a grelei răspunderi ce apasă pe umerii omului chemat să urmeze Calea Domnului. Modelul îl

reprezintă însuşi Hristos Iisus, care îşi asumă, sus, pe Golgota, răspunderea păcatului şi a morții întregii omeniri: „Răstignirea e un fapt istoric, scrie Nae Ionescu, în *Juxta Crucem*, şi nu un simbol. Ea închipuie suferința acumulată, de proporții enorme, a omenirii. Pe lemn atîrnă El, pentru că numai El putea purta pe umeri toată durerea trupului, cîtă s-a îngrămădit de la săvîrşirea păcatului. Iar crucea a fost înfiptă sus pe Golgota. Dacă şi aceasta are un sens – *Golgotha, quod est Calvarie locus* (Mat. 27-33) – nu ştiu. Dar că jertfa a trebuit să se împlinească acolo *sus*, nu e fără nici un rost. Sus, adică în văzul întregii lumi antice, care într-o disperată stăruință încercase excluderea, sau, cel puțin, ignorarea suferinței cîtă este ea în univers". Şi, mai departe: „Omul este cel care se zvîrcoleşte în chinuri sus la locul Căpățînii. Nu Christos. Ştiu, şi Dumnezeu poate să sufere; şi Dumnezeu suferă. Cînd fiecare din noi îşi întoarce fața de la El şi lasă drum iubirii Sale către valurile întunecate ale diavolului, Dumnezeu plînge".

An de an, Biserica îşi cheamă credincioşii la marele praznic al învierii, pentru a lua aminte de patimile pilduitoare ale Fiului Omului; duminica, îi primeşte din nou, să se împărtăşească din aceeaşi învățătură mîntuitoare, devenind ei înşişi purtători de dumnezeire şi de nemurire. Căci şi viața fiecărui creştin în parte este o taină care se petrece aici pe pămînt, în timp limitat, ca apoi să se mute în veşnicie. Individul îşi făureşte o concepție riguroasă despre moarte şi, în consecință, despre existența tragică, strîns dependentă de frică şi de păcat. Moartea experimentată şi învinsă, după modelul Celui crucificat pe Golgota, îl face să nu-i mai fie frică de ea, ci de păcat: păcatul ia chipul hidos al morții reale, reprezentînd, în fapt, izbînda sau înfrîngerea lui Satan. Iată de ce Petre Țuțea afirma, plin de încredere şi de speranță: „Singurul mod de a evita neliniştea metafizică a cimitirelor

este religia. Cu religia intri în cimitir în plimbare. Cu filozofia intri în cimitir – cum a intrat prietenul meu Cioran – prin disperare”.

Disputa dintre Bine şi Rău, între Dumnezeu şi Satan se poartă de la căderea adamică. Omul ar putea să se păstreze deoparte, ca spectator, dar ar fi nedrept din două motive. Mai întîi pentru că înfrîngerea Răului îl priveşte direct, ca o problemă personală, de viață şi de moarte; apoi pentru că, deținînd un rol privilegiat în zidire şi în cosmos, conştiința îl îndeamnă să nu rămînă pasiv. De aceea s-a făcut părtaş, cu drepturi depline, la marea şi dramatica înfruntare: ca ea să se desfăşoare pe terenul său, în interiorul său. Astfel, omul lui Dumnezeu a devenit, din proprie inițiativă, personalitate tragică şi destinală.

4. **Comicul: rîs şi surîs**

Iată o categorie aproape imposibil de conceput din perspectiva spiritualității creştine. S-a vorbit adesea despre sfințenia şi gravitatea actului creator, despre traiul ritualizat al sfinților apostoli, despre austeritatea şi puritatea morală a pustnicilor; se poate sesiza vreo latură rizibilă a acestora? De unde şi dificultatea abordării comicului. În legendele populare, Dumnezeu nu-şi arată chipul rîzînd; nici măcar Sfîntul Petru, care-l însoțeşte tăcut şi cuminte printre oameni simpli şi săraci, ca să-şi vadă de aproape zidirea. Rîd, în schimb, dracul, prostul satului şi baba, persoane „căzute”, confirmîndu-se una dintre legile universale ale comicului, gîndită şi lansată de H. Bergson: „Cînd un anumit efect comic provine dintr-o cauză bine stabilită, efectul ne apare cu atît mai comic cu cît cauza ni se pare mai naturală”[1)]. Rîsul se naşte, prin urmare, numai cînd *are obiect*. Doar prostul rîde

fără obiect, adică fără motiv. Rîsul, pentru el, este un simplu mecanism fiziologic, lipsit de raport cu starea lucrurilor, şi de sens. Omul inteligent indică o situaţie deteriorată intervenită în natura lucrurilor, desolidarizîndu-se de ea cu fermitate. Rîsul este, pentru el, un mod de semnalare a obiectului comic. S-a observat că rîsul nu este distrugător (Aristotel, *Poetica*), nici nu dă soluţii, numai avertizează. Prostul, lipsindu-i înţelegerea, nu ştie că rîsul îşi are regulile lui: *un motiv serios*, fără de care se anulează de la sine. („Pentru un lucru de nimica rîde prostul de se strică"; cu variantele: dracul, baba); *o circumstanţă socială precisă* care răspunde la *cînd* („Prostul rîde şi cînd nu e de rîs"). *De ce* şi *cînd* fixează statutul rîsului şi al comicului din totdeauna, indiferent dacă ne referim la mediile culte (H. Bergson) sau etnografice; sentinţele româneşti citate sînt în perfectă consonanţă cu gîndirea savantă.

a) **Revolta fragmentului**

Dumnezeu, recunoscut ca suprainteligenţă, nu rîde niciodată. El devine cunoaşterea totalului, desfăşurarea în perspectivă a existenţei, pînă la finele ei. Orice ruptură momentană în existent, care dă impresia de defecţiune în zidire, orice slăbire sau deteriorare, rizibile, fără discuţie, în plan uman, capătă altă imagine acolo sus. Accidentele de această natură, date ca esenţiale pentru noi, deci reale, trăite, sînt reduse la nimic în înaltul divin. Dumnezeu a făcut *lumea* ca întreg, ceea ce înseamnă începutul şi sfîrşitul în una şi aceeaşi topică existenţială. Zidirea nu se limitează la faptele cunoscute, prin revelaţie, în cele şase zile, ci cuprinde întreaga desfăşurare a umanităţii, pînă la judecata cea de pe urmă. Firea umană se află în subordinea suprafirii, în sensul că orice accident mundan, destinat să trezească rizibilul, îşi are replica

adecvată, dinainte socotită în economia zidirii, ca să nu sufere nici o tulburare în normalitatea cursului său. Nimic din ceea ce se petrece pe pămînt, jos, nu poate să determine modificări de substanță şi de structură, sus, în cer, atîta timp cît veghează Dumnezeu cel viu. Acest principiu omniprezent în viața Bisericii se află înscris şi în Rugăciunea împărătească: „precum în cer, aşa şi pre pămînt”.

Filosofia trece printre adevărurile elementare interrelația necesară dintre parte şi întreg, aşa cum organismul bolnav suferă de pe urma afecțiunii unuia dintre membrele sale. Partea şi întregul se află în raport de necesitate şi determinare. Dar adevărul logic al filosofiei nu este acelaşi cu adevărul de credință al religiei. Cînd Platon arăta că vraciul lui Zamolxis tămăduia corpul întreg, chiar dacă bolnavă cu adevărat era doar o parte a sa, nu s-a înțeles numai că dacul ar fi mai înțelept decît grecul; probabil că pe autorul dialogurilor îl trăda aici simpatia sa pentru misterii; el lăsa să se întrevadă şi un aspect interesant pentru domeniul logicii: tratarea diferențiată a conceptelor de *întreg* şi *parte*, în sensul de supraevaluare intenționată şi firească a primului şi de diminuare conştientă a celui de al doilea. Şi în Noul Testament vom găsi situații asemănătoare cu cele semnalate de Platon în *Charmides*: „Vai lumii, din pricina smintiților! Că smintelile trebuie să vină, dar vai omului aceluia prin care vine sminteala.

Iar dacă mîna ta sau piciorul tău te sminteşte, taie-l şi aruncă-l de la tine, că este mai bine pentru tine să intri în viață ciung sau şchiop, decît, avînd amîndouă mîinile sau amîndouă picioarele, să fii aruncat în focul cel veşnic.

Şi dacă ochiul tău te sminteşte, scoate-l şi aruncă-l de la tine, că mai bine este pentru tine să intri în viață cu un singur

ochi, decît, avînd amîndoi ochii, să fii aruncat în gheena focului" (Matei 18.7-9).

Sminteala lumii (nebunia, accidentul, căderea) este programată, ea „trebuie să vină", face parte din „ordine". Iisus Hristos îi ajută tocmai pe acei atinşi de „sminteală" să se „vindece". Orbirea, ologirea, surzirea, muțenia, lepra, demonizarea sînt metafore ale păcatului. Ca orice *cădere* din condiția morală, ele ar trebui să fie motive de deriziune. Nimeni nu rîde în Noul Testament de orb, mut, de schilod sau lepros, atîta vreme cît fiecare doreşte să se mîntuiască, îşi arată credința. Prostul cînd îşi recunoaşte meteahna iese din sfera comicului. Trebuie să fie cineva prost absolut, iremediabil, bătut cu leuca, pentru a deveni obiect comic. Țiganul care se numeşte astfel pe sine, fără înconjur, devine simpatic. Iisus Hristos îl pedepseşte aspru pe acela „prin care vine sminteala", pentru că leac nu mai are. El s-a dat în slujba diavolului şi reprezintă însăşi sminteala, în întregul ei. Aşa spune şi despre Iuda: „Şi Fiul Omului merge precum a fost orînduit, dar vai omului aceluia prin care este vîndut" (Luca, 22.22).

Diavolul nu are privilegiul totalității. El ia partea drept întreg considerînd-o eşec al creațiunii şi crede că se poate bucura de aceasta, ca unul care vrea cu dinadins să-l vadă umilit pe marele autor al tuturor începuturilor. În fond, rîde fără motiv, „ca un prost", întrucît nu vede decît aparența şi nu esența lucrurilor. Rîsul este, deci, reacția specifică față de realitatea fragmentului. Şi omul manifestă tendințe minimalizatoare, după modelul satanei, arătîndu-şi predispoziția pentru valorificarea fragmentului. O asemenea situare comică în comic a fost sesizată de creatorul anonim într-o formulă paremiologică de tipul: „Noi rîdem de unul, de doi, şi nouăzeci şi nouă rîd de noi". Falsul comic, din

perspectiva teologică, determinat de imaginea fragmentului, figurează într-un mod semnificativ în evangheliile sinoptice. Este vorba de momentul în care Iisus este chemat cu disperare să vindece fiica unui dregător: „Şi toți plîngeau şi se tînguiau pentru ea. Iar El a zis: Nu plîngeți; n-a murit, ci doarme.

Şi rîdeau de El, ştiind că a murit” (Luca, 8. 52-53).

De ce rîdeau? Pentru că Iisus Hristos le spusese un lucru împotriva evidenței: fata murise. Pentru orice ins cu mintea normală, Domnul, acolo de față, trecea drept personaj comic. Cine erau cei ce „nu vedeau” de drept? Ei sau Iisus? Oricum, nici nu le răspunde, nici nu se uită la dînşii. În altă împrejurare i-ar fi certat, acuzîndu-i de sminteală şi de nebunie. Acum ştie ce urmează să se întîmple, anume că imposibilul va deveni posibil. Domnul nu se supără, înțelegînd că ei vedeau cu ochiul fizic, deci fragmentar, scăpîndu-le partea ascunsă a lucrurilor; nu vedeau nevăzutele, cu ochiul spiritului. Mai precis, nu credeau. Cînd Ioan Botezătorul şi-a trimis ucenicii să-l întrebe pe Iisus ce fapte a săvîrşit de cînd a început să propovăduiască, Mîntuitorul le-a răspuns: „Mergeți şi spuneți lui Ioan cele ce auziți şi vedeți: Orbii îşi capătă vederea şi şchiopii umblă, leproşii se curățesc şi surzii aud, morții înviază şi săracilor li se binevesteşte” (Matei, 14. 4-5). Salvarea hristologică nu înseamnă numai curățirea de păcat; am da faptei un sens strict moral şi am limita sensul întregii creații; ea implică o mutație de nivel ontologic şi în plan estetic, de la percepția fragmentară şi rizibilă a realității, atîta cît se manifestă în stigmatele imperfecțiunii, la revelarea dimensiunii divine şi sublime a întregului creației.

Această deschidere spre sublimitatea divină are înțelesul de restaurare, de îndumnezeire a omului. Se invocă adesea propoziția lui Napoleon: „De la sublim pînă la ridicol

nu-i decît un pas”. Este un adevăr silogistic, dar datele problemei pot fi inversate: de la ridicolul ființei aflată în păcat pînă la idealul sublim ne aşteaptă nu doar un pas, ci o cale anevoioasă şi lungă. Acest parcurs invers, de la ridicol la sublim, se află în firea omului. Diavolul atacă zidirea, făcînd-o rizibilă în segmentele ei. El transformă rîsul în scop, pentru că urmăreşte nimicirea lui Dumnezeu. Este rîsul egoist şi vrăjmaş. Spre deosebire, omul predispus spre aprofundarea înțelesurilor mai înalte, în care se implică şi pe sine, face din rîs un mijloc, nu un scop; din cunoaşterea fragmentară, o treaptă inferioară a existenței, nu o închidere. După ce şi-a apropiat zidirea pe cale catafatică, supunînd-o unui dublu joc contradictoriu, deriziune / admirație, îşi prelungeşte eforturile în direcția unei cunoaşteri superioare, pătrunzînd, spiritual, din lumea văzutelor în cea a nevăzutelor. Pe acest traseu, plin de învățăminte, el începe să priceapă din ce în ce mai clar cît îi este îngăduit să rîdă şi cît nu. Nici Domnul nu i-a pus oprelişte, doar l-a făcut să-şi dea seama că nu-i este de folos să rîdă de „nimica”.

b) **Înțelesul biblic**

Discuția s-ar putea opri aici. Am rămîne cu o definiție tehnică a comicului, bazată pe reprezentarea fragmentară a creației şi cu cîteva exemple din evangheliile sinoptice, care arată efectele negative ale percepțiilor limitative. Dar sîntem invitați la o interpretare mai largă (rămîne de văzut dacă şi mai nuanțată ori mai aplicată) a comicului, în ansamblul vieții creştine. Un argument, deloc neglijabil, îl constituie recenta apariție editorială *Rîsul patriarhilor* de Teodor Baconsky. Autorul ia ca premisă aşa-numita „constelație a rîsului”, pe care Jean Fourastie o identifică în lucrarea sa, *Le rire* (Paris,

1983), pe baza datelor lingvistice culese din enciclopedii şi dicționare contemporane, de circulație franceză. Rîsul s-ar cuprinde într-un indice de termeni, unii existenți şi în „tradiția dispersată”, variind între *glumă* şi *veselie*, între *farsă* şi *plăcere*, între *zeflemea* şi *ludic*, între *umor* şi *bizar* etc. Teodor Baconsky nu manifestă o opțiune de principiu, însă cercetarea sa pune în aplicație aceşti termeni, adăugînd şi alții la „constelația rîsului”, ca, de pildă, *bucuria, răbdarea, fericirea, nebunia, obscenitatea*. Există, după părerea autorului, un *rîs virtuos* şi altul *vătămător*, potrivit tradiției clasice; apoi *rîsul desacralizat*, „opera unei elite”, *rîsul sacru*, care „dăinuie încă în imaginarul nostru social”, *rîsul latinophon* „al cruciaților”, *rîsul ritual* care, la greci, „ținea deopotrivă de Apollo şi de Dionysos”, *rîsul divin* („cel ce locuieşte în ceruri va rîde de dînşii şi Domnul îi va batjocori”, Ps.2), *ironia divină*, care „are ca ecou uman veselia drepților („Doamne, împărăteşte Să se bucure pămîntul, să se veselească insule multe!”, Ps. 96.1) etc[2)].

Acestea ar fi aspectele cele mai caracteristice, sub raport terminologic, înregistrate pe terenul culturii religioase greceşti şi iudaice, în antichitatea vetero-testamentară. Ele confirmă funcția ordonatoare a comicului spre viața socio-cosmică a colectivităților şi participarea lui activă la istoria culturală a umanității. „Sistemul rîsului implică *imitația, comicul, masca, parodia, gestul* (*imaginea trupului*), *blasfemia*. Fiecare element al seriei se înscrie într-o arie de interferențe lămurite. Să luăm de exemplu, blasfemia. Acest termen trimite la o configurație cuprinzînd: *sacrilegiul, insulta, blestemul, profanarea, defăimarea, interdicția, înjurătura, nelegiuirea, erezia, anatema, deriziunea, imprecația* etc. În cazul ales, termenul «blasfemie» întreține cu congenerii săi relații plurivoce, mergînd de la sinonimia parțială şi parafrază, pînă la antiteza prin asimilare (e.g.,

blasfemia este o erezie şi *trebuie*, deci, să atragă anatema). Această constelație a blasfemiei este, cu siguranță, valabilă în Occident, dar poate fi ea aplicată şi altor societăți? Pentru populațiile bororo, noțiunea de erezie nu are nici un înțeles. La Roma, impietatea capătă conotații ancestrale (maniste) sau politice (crima de lesmajestate), în India ține de nerespectarea prescripțiilor purificatoare, pe cînd în China ea contrazice obligația (confucianistă) a pietății filiale. Dacă, în prezența discontinuității inter-culturale, «blasfemia» confundă înțelegerea unei alterități cu proiecția unei identități observatoare, cum să nu bănuim că semantica rîsului presupune o confuzie de acelaşi tip?”[3)].

Iată cum sistemul se dispersează în imperiul culturii şi are şansa să pună stăpînire pe el. În realitate, „sistemul” nu ajunge niciodată în disoluție, din contra, se întăreşte prin lanțurile de nuclee care se multiplică permanent. Aşa se face că, în epoca modernă, comicul cîştigă teren asupra tragicului, fie că acesta nu reuşeşte să-şi refacă puterile („moartea tragediei”, a omului, a lui Dumnezeu), fie că se lasă contaminat în esență. Chiar dacă *imprecația* este alt cuvînt pentru *blestem*, „sinonimia” se dovedeşte a fi, într-adevăr, „parțială” în realitatea vie: primul are o rezonanță livrescă şi circulă cu predilecție în mediile intelectuale, pe cînd aria celuilalt se află în mediile folclorice şi e în continuă restrîngere.

În antichitatea greacă, mai observă Teodor Baconsky, a luat naştere o adevărată teologie a rîsului (p.87), „o cultură a rîsului religios” (p.85), punînd în dialog sacrul şi profanul. Grecul rîzînd de zei şi de oameni a învățat să se elibereze de frică, ceea ce l-a condus pe calea propriei sale umanități. Zeul Risus i-a dat curaj şi aceasta nu pentru că era divinitate puternică: simpla existență alături de alții îndemna la

încercare. Iar dacă acest zeu nu are o identitate clară, cu siguranță că grecii i-au intuit prezența. În schimb, evreilor li s-a interzis rîsul cu adresă la Dumnezeu încă de la primirea celor zece porunci: „Să nu iei numele Domnului Dumnezeului tău în deşert, că nu va lăsa Domnul nepedepsit pe cel ce ia în deşert numele Lui" (Ieşirea, 20.7). Totuşi, „subiectele rîsului vetero-testamentar, ne spune Teodor Baconsky, sînt: Dumnezeu, Satan, evreul şi ne-evreul. Relațiile dintre aceste instanțe care se expun reciproc deriziunii sînt decisive pentru înțelegerea universului religios al scripturilor". Autorul întreprinde un examen foarte riguros al textelor iudaice, pentru a scoate în relief modul în care numele citate devin agenți ai comicului. Nu şi femeia virtuoasă din *Pilde* (31-25), care se poartă drept şi cu înțelepciune, îşi orînduieşte singură gospodăria şi „rîde de grija de mîine". Ce o îndreptățeşte să rîdă, nu ni se spune. Sînt două interpretări posibile: ziua de astăzi, pe care am pregătit-o după cerințele ei fireşti, este „cu siguranță" mai bună decît cea de mîine, necunoscută şi încărcată de grijile sale. Sau: „ziua de mîine" este o metaforă pentru viața viitoare; cine se îngrijeşte de „astăzi", cu credință, nu are motive să se îngrijoreze pentru ce-l aşteaptă în viața viitoare. Şi în folclorul românesc se spune despre cîmpul bine lucrat şi udat la vreme: pare că „rîde la soare". Nu este vorba de un *rîs comic*, urmare directă a unei situații litigioase, ci de o delimitare față de situația opusă, ce ar putea surveni în firea lucrurilor. Rîsul lui Dumnezeu, dacă ni-l putem imagina, are funcție pedagogică: îl instruieşte pe evreu şi îl pedepseşte pe adversar. Dar şi omul „rîde" în sinea sa, adică *se bucură* a împăcare la gîndul că fapta bună aduce mulțumire lui Dumnezeu.

Noul Testament şi scrierile sfinților părinți, se arată în *Rîsul patriarhilor*, înscriu o categorie specifică a deriziunii, şi

anume *rîsul bizantin*. Primul capitol consacrat problemei se intitulează *O schimbare de paradigmă*. Incitante sînt, mai ales, titluri ca: *Un Hristos-arlechin?, Bizanțul – teatru al sfințeniei, Bucuriile apocrife, Rîsul evanghelizat*. În *Un Hristos-arlechin?*, pe un spațiu de aproape două pagini, este citat un manuscris din secolul al XI-lea, apoi sînt pomenite o pictură a lui G.Rouault, romanul *Toba de tinichea* de Günther Grass, „anumite filme felliniene" care „completează *inter alia* această prosopografie rebelă şi carnavalescă"; mai departe, Hegel, D. Gaborit, Chopin, Harvey Cox etc., iar în încheiere, un fragment dintr-o lucrare a teologului Romano Guardini, pe care îl reproducem: „Ca un bufon, Hristos sfidează tradiția şi capetele încoronate. Ca un trubadur ambulant, n-are un loc unde să-şi aşeze capul. Ca un clovn în parada circului, el satirizează autoritatea existentă, traversînd oraşul pe un catîr, înconjurat de un alai regal, el, care nu are nici o putere pe pămînt. Ca un menestrel, el merge la cine şi reuniuni. În cele din urmă, vrăjmaşii săi îl deghizează într-o caricatură burlescă a pompei regale. Este crucificat în mijlocul rînjetelor şi batjocurilor, cu o inscripție deasupra care ridiculizează pretențiile sale caraghioase". În *Bucuriile apocrife* sînt selectate cîteva situații hazlii din *Acta Iohannis*, text apocrif atribuit lui Lucius Carinus. Apostolul Ioan, aluzie la „faptele sale", ține noaptea predici ploşnițelor, îndemnîndu-le să se potolească, în hohotele de rîs ale ucenicilor. Altă secvență este o rugăciune rizibilă, vizîndu-l pe Iisus. În *Rîsul evanghelizat* (partea introductivă), sursele de informație, lăudabile ca peste tot de altfel, provin mai cu seamă din Tertulian, la care s-ar distinge „o *laus voluptatis* bazată pe transfigurarea plăcerii".

Parcurgînd şi alte capitole care nu diferă, de regulă, de cele semnalate, lectorul se poate întreba, pe bună dreptate: unde ni sînt patriarhii? Cînd au rîs şi cu ce prilej au făcut-o?

Cartea poartă subtitlul: *O antropologie a deriziunii în patristica răsăriteană*. Firesc era ca nucleul de interes bibliografic şi teoretic să fie organizat în această direcție. Trebuie să înțelegem cine şi de cine rîde, ca să putem stabili tipul de „antropologie a deriziunii". Cine rîde de imaginea unui Hristos „arlechin"? Un autor modern din secolul nostru, de altfel o somitate a teologiei catolice, care aderă la ideea de desacralizare a lumii şi de deturnare a religiilor; Romano Guardini nu a făcut altceva decît să transpună în literă, caricaturizînd cu jubilație, ceea ce înțelegeau păgînii din misterul creştin. Calvarul Crucii este pentru unii comedie, pentru noua religie, tragedie. Ar fi eronat să se creadă că Biserica apuseană a făcut din persoana lui Iisus Hristos obiect de deriziune, cu excepția unor secte satanizate.

Pe de altă parte, Teodor Baconsky are perfectă dreptate în analizele sale la Clement Alexandrinul, încheiate cu constatarea că autorul *Pedagogului* promova o *morală* şi nu o *teologie a rîsului*; dar este vorba de o *morală teologică*. *Pedagogul* lui Clement Alexandrinul, partea care se referă la problematica rîsului, nici nu este reprezentativă pentru epoca patristică a Răsăritului. Autorul a fost un eclectic. Format în mediul grecesc, a înclinat mai tot timpul spre cultura vechii Elade. A cerut scoaterea mimilor şi a măscăricilor „din societatea noastră", dar a recomandat şi rîsul temperat, cu măsură, în cel mai autentic spirit eladic. Mai multă credibilitate inspiră Sf. Ioan Gură de Aur şi marii capadocieni. Educați şi ei la cele mai înalte şcoli greceşti, s-au delimitat de tradiție şi s-au decis să elaboreze sinteza bizantină, proces complex durînd cîteva secole. Pentru ei, rîsul este o manifestare suspectă, imposibil de justificat în comportamentul unui bun creştin, care ştie de cîntare, de slavă şi de rugăciune. Dacă Fericitul Augustin ar fi fost contemporan şi

apropiat Sfîntului Vasile cel Mare, ne îndoim că ar mai fi scris *Confesiunile* în tonalitatea cunoscută. Redactate mai tîrziu, *Confesiunile* au făcut loc plăcerii jocului comic, bucuriei dureroase a lacrimilor: „Pouquoi trouvais-je tant de plaisir, à ce fait que je n'agissais pas seul? Est-ce parce qu'on ne rit pas volontiers quand on est seul? C'est vrai qu'en ce cas on ne rit pas volontiers"[4)].

Mai multă surdină credem că trebuie pusă şi în legătură cu „sfinţii mimi" ori cu „nebunii lui Hristos". Schimbîndu-se accentele, topica poate căpăta alt sens. Parodierea riturilor creştine este o realitate de necontestat. Aici nu se produce o „uniune a sacrului cu profanul", ci pur şi simplu o resacralizare ori desacralizare, după caz. Dacă este să inventariem toate textele (fie apocrife, culte ori populare), nu ajungem la nici un rezultat. O trupă de actori veseli pun în scenă patimile Mîntuitorului, spre distracţia lor şi a spectatorilor. Pe parcursul desfăşurării comediei, toată lumea se converteşte şi aşa se încheie piesa. În conştiinţa participanţilor s-a produs o minune: spectacolul a avut asupra lor o funcţie liturgică, euharistică. Rîsul s-a dovedit neputincios. În legătură cu nebunia, citim următorul pasaj, în *Rîsul patriarhilor*: „În I Cor. 4,10, Sfîntul Pavel enunţă principiul fenomenului de care ne ocupăm: «Noi sîntem nebuni pentru Hristos (hemeis moroi dia Christos)». Pavel a fost uneori suspectat de nebunie (Cf. *Fapte* 17,32), dar nu a recunoscut niciodată aceasta, cel puţin în faţa păgînilor. Cînd Festus strigă: «Pavele, eşti nebun (mainé)! cartea cea multă te duce la nebunie», Apostolul îi răspunde: «Nu sînt nebun, preaputernice Festus, ci grăiesc cuvintele adevărului şi ale înţelepciunii» (Fapte 26, 24-25)" (Cf. Teodor Baconsky, lucr. cit., p. 340). Este o „nebunie" din dragoste pentru Hristos, avînd sursa în erosul divin; ne îndoim că trebuie privită ca o

nebunie rizibilă. În acest punct poate fi acuzată poziția lui Festus: el „nu vede” şi nu crede. Pavel „a negat” pentru că vorbea pe înțelesul lui Festus, dar nu a devenit obiect comic. Mai avea o cale să recunoască. Dacă ar fi spus: da, sînt nebun din dragoste pentru Hristos, ar fi fost inutil: celălalt tot nu l-ar fi înțeles. Prima trimitere la *Fapte*, din fragmentul pe care îl comentăm (17.32) este: „Şi auzind despre învierea morților, unii l-au luat în rîs, iar alții i-au zis: Te vom asculta despre aceasta şi altă dată”. Nimeni nu l-a acuzat de nebunie aici; dar situația se aseamănă celei din pasajul amintit, privind învierea din morți a fetei dregătorului.

c) **Calea surîsului**

Rîsul este aproape imposibil de bănuit, atît în Noul Testament, cît şi în scrierile patristice ale răsăritenilor şi are semnificații teologice, nu morale ca la Clement Alexandrinul, ori estetice, ca la Fericitul Augustin. În evangheliile sinoptice, împrejurările sînt cu totul minime şi se cer receptate cu prudență. Pasajul învierii fiicei lui Iair este prezent în toate, cu aceeaşi semnificație teologică. Scena batjocoririi Mîntuitorului, destinată să provoace oroare credincioşilor, mai dezvoltată la Matei şi la Marcu, abia schițată la Luca (dar reluată de acesta pe Golgota) este următoarea: „şi îl luau în rîs şi ostaşii care se apropiau, aducîndu-i oțet. Şi zicînd: Dacă Tu eşti regele iudeilor, mîntuieşte-Te pe Tine însuți” (Luca, 23. 36-37). O pildă din *Evanghelia* lui Luca aduce şi ea sugestii interesante în privința rîsului. Mîntuitorul îi sfătuieşte pe credincioşi să chibzuiască bine orice început de lucrare (aluzie la convertirea lor), asemenea constructorului care zideşte un turn, urmînd să fie şi terminat: „Ca nu cumva, punîndu-i temelia şi neputînd să-l termine, toți cei care vor vedea să

înceapă a-l lua în rîs, zicînd: acest om a început să zidească, dar n-a putut isprăvi” (Luca, 14. 29-30). De aici nu rezultă că Iisus ar fi fost împotriva rîsului iscat de situații omenești, dar nici nu-l încurajează. Cu aceste trei exemple s-au epuizat toate punctele unde rîsul apare fixat și nominalizat în evanghelii, exceptînd nebunia și sminteala, la care ne-am mai referit.

Aceeași prudență ar fi de dorit și în legătură cu *bucuria*, *fericirea* și *veselia*, ce figurează în „sistemul rîsului” datorită unui „surplus cantitativ”. Se ivesc unele dificultăți în dezlegarea unui text nou-testamentar ca următorul: „Că iată, cum veni la urechile mele glasul salutării tale, pruncul a săltat de bucurie în pîntecele meu.

Și fericită este aceea care a crezut că se vor împlini cele spuse ei de la Domnul” (Luca, 1. 44-45). Sau: „Zic vouă: Că așa și în cer va fi mai multă bucurie pentru un păcătos, care se pocăiește, decît pentru nouăzeci și nouă de drepți, care n-au nevoie de pocăință” (Luca, 15.7). Apoi: „Iar plecînd ele în grabă de la mormînt, cu frică și cu bucurie mare au alergat să vestească ucenicii Lui” (Matei, 28.8). Rămîne de văzut dacă, în situațiile semnalate, termenii ce-i avem în vedere se afirmă în ordinea cantității ori, mai curînd, a calității. În aceeași ordine de idei: cum vor fi înțelese *Fericirile*? Să le fi destinat Iisus Hristos comicului? În acest caz, întruparea sa pe cruce nu și-a avut rostul, iar *Noul Testament* ar trebui reinterpretat din temelie.

Așa cum Sf.Pavel a autorizat un cod al nebuniei din dragoste pentru Dumnezeu, Sf. Vasile cel Mare, citim în *Rîsul patriarhilor*, ar fi instituit unul al veseliei. O mărturie a lui Grigorie de Nazianz ar dovedi că, mai ales în tinerețe, Vasile era „foarte vesel”. Să fi fost o veselie de dragul veseliei sau una asemănătoare cu bucuria magilor care au descoperit steaua călăuzitoare, a mironosițelor tulburate de revelația

învierii, a Elisabetei şi a Mariei, a lui Dumnezeu însuşi aşteptîndu-i pe păcătoşi să se lumineze? „Zic vouă: Că aşa şi în cer va fi mai multă bucurie pentru un păcătos...”. Este o bucurie (veselie, fericire) divină. Din această perspectivă, nu este exclus ca Sf. Vasile să fi experimentat un „cod al veseliei”, ca un antidot față de întristare. Aşa cum veselia prea multă, deci fără o justificare temeinică, strică persoanei, transformînd-o în obiect comic, la fel şi întristarea poate fi stricătoare de suflet. Iată ce scrie Sf. Casian: „A cincea luptă o avem împotriva duhului întristării, care întunecă sufletul ca să nu poată avea nici o vedere duhovnicească şi-l opreşte de la lucrarea cea bună. Cînd duhul acesta viclean tăbărăşte asupra sufletului şi-l întunecă în întregime, nu-i mai îngăduie să-şi facă rugăciunile cu osîrdie, nici să stăruie cu folos pe lîngă sfintele citiri şi nu rabdă pe om să fie blînd şi smerit față de frate. Îi pricinuieşte scîrbă față de toate lucrurile şi față de însăşi făgăduința vieții. Scurt vorbind, întristarea tulbură toate sfaturile mîntuitoare ale sufletului şi usucă toată puterea şi stăruința lui, făcîndu-l ca pe un ieşit din minte şi legîndu-l de gîndul desnădejdii. De aceea, dacă avem de gînd să luptăm luptă duhovnicească şi să biruim cu Dumnezeu duhurile răutății, să păzim cu toată străjuirea inima noastră din spre duhul întristării”5). Să reținem că Sf. Casian şi Sf. Vasile au fost contemporani şi s-au aflat într-o intensă corespondență. Tema veseliei la unul şi a tristeții la celălalt sînt destinate să modeleze profilul omului religios. Dacă *bucuria*, *fericirea*, *veselia* sînt expresii ale împlinirii morale şi țin de ordinul sublimului, întristarea, în înțelesul dat de Sf. Casian Romanul, coboară ființa în deriziune. Iată cum *fericirea*, *bucuria*, *veselia*, în instanțe de natura celor semnalate, se află la polul opus rîsului. Face excepție un anume pasaj din întoarcerea fiului risipitor, datorită echivocului său: „Şi aduceți vițelul cel

îngrăşat şi-l înjunghiaţi; şi mîncînd, să ne veselim" (Luca, 15.23). Este de presupus aici ca *veselia*, deşi are un suport teologic, întoarcerea fiului acasă şi la credinţă, să nu fie pură, ci amestecată cu mai mult omenesc: „şi mîncînd, să ne veselim".

Nu este cazul să cernem toate amănuntele, ci trebuie să ţinem seama de situaţiile tipice. Ştim că, în plan uman, fericirea unora se bazează pe nenorocirea altora, după cum tragicul, privit din perspectivă inversă, capătă chipul comicului. Dar, cu siguranţă, Iisus Hristos nu a rîs la moartea fiicei lui Iair şi nici nu s-a supărat pe cei care îl ironizau: cunoscînd adevărul mai presus de oameni, a surîs. A surîs şi pe cruce, atunci cînd s-a rugat pentru asupritorii săi: „Doamne, iartă-le lor...". În iertare stă sensul major al „rîsului divin" care este *surîsul*. Scria C. Noica: „Nu rîsul, surîsul. În faţa morţii nu poţi rîde. Dar poţi surîde. – Rîsul fixează şi nu înţelepţeşte. E despre alţii, e social doar. Iisus n-a rîs. Dar va fi surîs"[6)]. Rîsul este al oamenilor, al diavolului şi al zeilor păgîni. Ei dezbină. Surîsul este al lui Dumnezeu: izvorăşte din dragoste şi uneşte.

Capitolul V
Numele artei. Arta creştină

Arta creştină, îndeosebi cea a răsăritului, este sinodală. Ea s-a născut odată şi împreună cu luptele primilor părinţi pentru apărarea şi triumful dreptei credinţe; înfăţişează, în forme proprii, nu o parte sau un aspect, ci însuşi sistemul de dogme şi, mai presus de toate, dogma trinităţii, care reglementează şi dă sens vieţii spirituale a Bisericii universale. *Poezia sacră* (psalmii, imnurile naşterii, învierii şi înălţării, rugăciunile etc.), ca formă practică a artei, aflată într-o mişcare perihoretică unitară şi întăritoare cu teoria frumosului, îşi precizează încet dar sigur statutul liturgic, registrele imagistice, valorile simbolice înduhovnicite, pentru a-i asigura omului drumul spre salvarea morală. Toate sinoadele ecumenice, începînd cu cel de la Niceea (325), au luat în dezbatere, într-o modalitate mai mult sau mai puţin accentuată, problemele artei, ale imaginii şi ale cîntării religioase. Ceea ce constatam în legătură cu *teoria frumosului* se confirmă şi pentru *teoria artei*, în planul simţurilor estetice. Sensul liturgic al icoanei, spre exemplu, şi al oricărei forme de expresie sacră se stabileşte din momentul în care vederea devine *viziune*; ochiul „se curăţă" de impresiile senzitive imediate şi locale, căpătînd, în perspectivă, facultatea percepţiei esenţelor divine, a „nevăzutelor". Eul contemplator

nu se mai odihneşte în lumea plăcută a formelor vizibile şi efemere, ci se lasă transfigurat de lumina suprafirească a spiritului.

Fireşte, arta creştină a ajuns, după multe zbateri, ocolişuri şi chiar înfrîngeri, la înțelegerea că icoana îndeplineşte un complex de funcții estetico-teologice şi că se integrează în liturgică, asemenea poeziei, cîntecului, rugăciunii. Dar încă din epoca imediat apostolică (cu atît mai mult în perioada patristicii), Biserica misionară a manifestat un interes deosebit în fundamentarea unei teologii a operei de artă, pe care să se bizuie în marile campanii culturalizatoare. În anumite regiuni şi provincii cu specific asiatic, predomina la începuturi o simbolică mesianistă de inspirație vechitestamentară, incluzînd în repertoriu: porumbelul, arca, oaia, nava etc., rezumate, de la o vreme, de Sfînta Cruce, semn şi chip al întrupării lui Iisus. Ele au circulat deopotrivă în Anatolia, Siria, ca şi la Ravenna, fosta capitală a Imperiului Roman de Apus. Tocmai în aceste extremități ale imperiului s-a dezvoltat, mai devreme şi în forme autentice, arta creştină, pentru a se răspîndi în toată ecumenia, după ce şi-a găsit un punct stabil în capitală.

Dacă la primul sinod ecumenic, deci la începutul secolului al patrulea, se simțea nevoia unei abordări teoretice a artei, înseamnă că aceasta devenise o realitate care nu mai putea fi neglijată. Putem spune, fără a greşi, că se bucura de prestigiul unei tradiții proprii, chiar dacă avea un caracter, deocamdată, eclectic păgîno-creştin, îndeosebi în imagistică. Ea s-a răspîndit aproape simultan pe întinderea întregii creştinătăți, în forme simbolice invariabile, ceea ce dezvăluie şi mai mult posibilitățile ei incontestabile de afirmare în perspectivă.

Era o artă de cult şi misionară, practicată în clandestinitate. Pentru primii creştini, cei care credeau cu adevărat în taina învierii, crucea nu însemna un simbol rece şi abstract, ci o vie şi vibrantă aducere aminte. Era suficient să fie zărită în catacombe, pe un perete, pentru a face prezentă iarăşi şi iarăşi întreaga istorie sacră a patimilor Mîntuitorului. Nu o cruce vedeau ei atunci, ci însuşi chipul plin de suferință, de bunătate şi de nădejde al lui Iisus Hristos. Aceeaşi semnificație trebuie să fi avut arătarea Crucii în celebra revelație a lui Constantin cel Mare, înaintea bătăliei cu Maxențiu. Împăratul nu a văzut numai, dar a şi auzit cuvintele: „În acest semn vei învinge".

Marea artă bizantină, artă monumentală şi figurativă, avea să-şi facă în curînd apariția. Momentul benefic a fost marcat de mutarea capitalei imperiului la Constantinopole (330), oraş atunci întemeiat de împăratul care i-a dat numele. Deocamdată, capitala era nevoită să apeleze la experiențele artistice ale şcolilor din provincie, purtătoare ale tradițiilor locale, clasice. Şi-a asigurat astfel marele avantaj al sintezelor. Mulți maeştri din Antiohia, Siria, Atena, Efes, Alexandria iau drumul Constantinopolului, pregătind, printr-un efort comun, de mai multe decenii, tranziția de la arta amalgamată a Antichității tîrzii la sinteza bizantină. Aceasta avea să iradieze către provinciile care au alimentat-o anterior, ajutînd la înflorirea întregului şi întărind unitatea stilistică proprie, marcă distinctă a uneia dintre marile culturi ale lumii. „Mozaicarii şi freschiştii, afirmă un reputat cercetător, care au decorat numeroasele palate şi biserici ridicate la Constantinopol în secolul al IV-lea şi al V-lea, trebuie să fi constituit, desigur, cu timpul o şcoală a lor. Dacă se ține seama de excepționala importanță politică a Constantinopolului ca nou centru mondial, este greu să se

susțină contrariul. Către secolul al V-lea aici se formase, fără îndoială, o tradiție artistică autonomă în care se dizolvau încetul cu încetul toate elementele venite din afară. Ca urmare se poate pune întrebarea dacă în Italia s-au păstrat monumente în care să se poată întrevedea o influență directă a picturii de la Constantinopol. Fără intenția de a diminua într-un fel importanța şcolii italice, considerăm totuşi că printre aceste monumente se pot enumera mozaicurile de la Santa Maria Maggiore de la Roma şi aşa-zisul mauzoleu al Galliei Placidia de la Ravenna"[1)].

Capitala preia inițiativa. Pe şantierele ei se experimentează noile programe iconografice ori noile formule melodice, se testează tipurile de artă preferate în epocă: mozaicul şi fresca; se stabileşte planul de bazilică drept suport al întrunirii tuturor artelor cu destinație estetico-liturgică. Atîta timp cît menține contacte strînse şi fireşti cu răsăritul, Ravenna se bucură de o faimă culturală neştirbită. Poziția a pierdut-o mai tîrziu (şi pentru totdeauna), cînd s-a lăsat atrasă în sfera de influență a apusenilor. Deocamdată, „era unul din cele mai importante centre ale mozaicului din Italia"[2)]. Şi din imperiu, am adăuga noi. Dar celebrele mozaicuri ravennane, de la Santa Maria Maggiore şi de la Gallia Placidia (sec. IV-V), spun specialiştii în istoria artei, poartă evidente însemne constantinopolitane. Se vorbeşte chiar de un prototip descoperit ulterior în capitala imperiului: este un mozaic pavimental, de dată incertă, adăpostit în Marele Palat. Prin amploarea suprafețelor şi fastul coloristic, prin alegorizările fascinante, aproape imposibile, prin rafinamentul liniilor, mozaicul pavimental dovedeşte că arta bizantină de tip imperial se născuse. Tematica nu este încă sigură. Tocmai de aceea s-a şi spus că mozaicul pavimental trebuie tratat ca o operă pur mitologică şi morală, întrucît nu cuprinde nici o

urmă de element creştin: măgarul sălbatic se luptă cu leul, şarpele cu acvila, lupul cu oaia. Dar dincolo de acest bestiar „umoristic", trebuie să se vadă proiecția mitologică şi elenică asupra lumii.

Într-o oarecare măsură, oraşul românesc de la mare, Constanța, cunoaşte acelaşi destin, de înflorire şi de eclipsă, ca Ravenna. Cunoscut sub numele de Tomis în arhaitatea greacă, în secolul al IV-lea a fost reclădit de Constantin cel Mare preluînd numele împărătesc. Era ales să îndeplinească un mare rol strategic, administrativ şi cultural în această parte a lumii, controlată direct de metropolă. Ne-o dovedeşte faptul că în secolele IV-VI, cînd se înscriu stăpînirile ctitoriale ale lui Constantin şi Justinian, „pe tărîmul țării noastre au fost ridicate numeroase bazilici creştine şi cel puțin o parte dintre acestea au fost decorate cu mozaicuri sau picturi murale, după cum atestă mărturiile arheologice"[3). Arta bizantină a acestei perioade, din ceea ce se păstrează, este ilustrată printr-un mozaic pavimental descoperit într-un sit de lîngă primăria oraşului şi prin cîteva fragmente de pictură murală aflate printre ruinele unei bazilici din apropiere. Ele sînt contemporane cu mozaicul pavimental de la Constantinopole şi cu mozaicurile de la Ravenna şi se unesc prin trăsături stilistice comune. Alte fragmente de picturi murale au fost scoase la iveală de cercetările arheologice la bazilicile de la Tropaeum Traiani, Mangalia şi Niculițel. Dată fiind mulțimea edificiilor religioase care se cereau decorate după moda timpului, nu se apela la meşteri din altă parte decît în condiții de maximă urgență. Trebuie să fi existat şi o şcoală locală de artă, orientată după canoanele general-cunoscute, cum se obişnuia în cazul unei provincii bizantine, intens creştinate. Pentru locuitorii din Scytia (Dobrogea) şi din împrejurimi, decretul imperial din 313, prin care se anunța anularea

persecuțiilor religioase, a avut un rol extrem de stimulativ în dezvoltarea artei creştine.

A urmat o perioadă confuză după domnia lui Justinian, îndeosebi în secolul al VIII-lea; în cel următor, se revarsă un nou val de bizantinism, o dată cu refacerea puterii imperiale la Dunărea de Jos. Contactele spirituale cu metropola se vor întări din secol în secol, culminînd cu întemeierea Țărilor Româneşti şi a episcopiilor locale. Se refac vechile bazilici şi necropole, se construiesc altele noi, de pildă la Murfatlar şi la Dinogertia. În ceea ce priveşte continuitatea şi întărirea în credință, se poate reține: „Formulele funerare de pe crucile din cimitirele de azi sună identic cu cele de pe crucile din secolele IV-VI din Scytia Minor sau Dacia Traiana. Pămîntul carpato-dunărean este un pămînt făcut inexpugnabil prin sîngele mesagerilor lui Zamolxis, al dacilor lui Decebal, al romanilor lui Traian, prin sîngele martirilor creştini sub persecuțiile lui Diocleţian, Liciniu şi alții şi prin rugăciunile şi lacrimile ortodocşilor sciți, smeriți monahi şi monahii, necunoscuți pînă la judecata de apoi"[4)].

1. **Icoana**

Una dintre cele mai vechi definiții date icoanei o întîlnim la Sf. Ioan Damaschin. El spune: „Icoana este o asemănare care înfățişează originalul"[5)]. Autorul insistă asupra asemănării, dar şi a deosebirii dintre imaginea pictată devenită „icoană" şi originalul ei sau prototipul care a inspirat-o, fără ca una să se substituie alteia. Distincția dintre imagine (icoană) şi prototip l-a preocupat în mod special pe Ioan Damaschin, pentru evitarea idolatriei: la asiatici şi la evrei, există tendința ca efectul să fie luat drept cauză, adică imaginea să fie confundată cu prototipul care a înduhovnicit-

o. El notează: „...este oarecare deosebire între icoană şi original, deoarece icoana nu se aseamănă în totul cu originalul. Spre exemplu: icoana vie naturală şi întru totul asemenea cu Dumnezeul nevăzut este Fiul, care poartă în el însuşi pe Tatăl în întregime, fiind asemenea în totul cu el, deosebindu-se însă în aceea numai că este cauzat: Tatăl este cauza, Fiul cel cauzat, pentru că nu este Tatăl din Fiul, ci Fiul din Tatăl. Căci Fiul are din el – deşi nu după el – aceeaşi existență, pe care o are şi Tatăl, care l-a născut". Sf. Ioan Damaschin se sprijină pe două versete din Ioan pentru a releva consubstanțialitatea Tatălui cu Fiul, mai precis, unirea într-o singură Persoană şi despărțirea în două ipostaze: „Iar Eu şi Tatăl una sîntem" (Ioan, 10.30). Şi: „În ziua aceea veți cunoaşte că Eu sînt întru Tatăl Meu şi voi în Mine şi Eu în voi" (Ioan, 14.20). Asemănarea se confirmă, însă identitatea este exclusă: Cel cauzat (Fiul) nu este exact acelaşi cu Cel care produce cauza (Tatăl). Între imagine şi model se stabileşte, prin mîna inspirată a artistului, un circuit de semnificație şi de asemănare. Cine contemplă o imagine nu se opreşte la aparențe, ci-i caută modelul. Icoana este o călăuză spirituală, începutul unui itinerar care trebuie parcurs în întregime. În acest sens, poate fi reținută şi definiția lui Michel Quenot: „icoana, o fereastră spre absolut".

În altă parte, Sf. Ioan Damaschin reformulează definiția: „Icoana este numele şi asemănarea celui pictat pe ea"[6)]. O asemenea accepțiune poate fi oricînd suspectată de idolatrie. O minte obişnuită cu judecățile prea tranşante ar putea pune semnul egalității între nume (ca realitate concretă, fizică) şi icoană, ca formă a materiei înfrumusețate. Icoana şi-ar pierde statutul de artă sacră şi nu ar mai fi receptată ca o „călăuză, o deschidere". În textul Sf. Ioan Damaschin, se află în discuție relația dintre *nume* şi *asemănare*, pentru că, în înțelesul

autorului, icoana depăşeşte ca sens sistemul de linii şi culori de pe suprafața pictată. Cuvîntul cheie, fundamental pentru *estetica icoanei* este *asemănare*. S-a spus că nu există două icoane pictate la fel, deşi canoanele erminiilor constrîng la o anume uniformizare. Chipul uman al lui Iisus Pantocrator cunoaşte o varietate infinită de înfățişări, de la epocă la epocă, de la o şcoală bizantină la alta. Există un element care le uneşte pe toate, făcînd imaginea Mîntuitorului unică şi inconfundabilă. *Asemănarea* echivalează cu gestica prescrisă, simbolismul cromatic al vestimentației, ținuta triumfătoare şi plină de slavă a stăpînitorului ceresc. În icoana înălțării, chipul apare mai aproape de Tatăl decît de Fiul, în icoanele Calvarului Iisus se aseamănă mai mult cu Fiul decît cu Tatăl. Credinciosul nu reține chipul smead, roşcat ori blond, fața rotundă sau alungită de pe bucata de lemn pictată, ci impresia de măreție, de asemănare şi de luminare salvatoare. Pe Iisus din Pantocrator erminia îl aseamănă cu cel din Deisis ori cu Icoana Înălțării sau Schimbarea la față. Cu toate acestea, nimeni nu le confundă, iar pictorul pune numele acolo unde se cuvine. Astfel, „asemănarea" cheamă numele, cum a sugerat Sf. Ioan Damaschin, primul teolog al icoanei.

Să mai reținem încă o definiție, formulată la un secol după Damaschin, la Sinodul ecumenic din 830, care a consfințit pentru ortodoxie cultul icoanei: „Ceea ce Evanghelia ne spune prin Cuvînt, icoana ne vesteşte prin culori, *ne face prezent*". Să continuăm ideea lui Ioan Damaschin, care încearcă o interesantă valorizare a văzului. Acesta ne face *prezentă* imaginea: *eu văd*. În calitatea sa de compozitor şi de teoretician al muzicii bizantine, Ioan Damaschin pleda pentru înțelesul audibil al cîntării, la modul prezent: *eu cînt*; ca liturghisitor, în *Dogmatica,* actualiza Cina cea de Taină în cultul mereu repetabil şi viu al sfintei euharistii: *eu exist pentru că sper în mîntuire*.

În opera iconologică a Sf. Ioan Damaschin, sînt venerate, pentru prima dată în literatura canonică, Logosul (manifestare a audibilului) şi icoana (manifestare a văzului), ca limbaje specializate participînd la sfinţenie. Ideea circula într-o formă sau alta în scrierile patristice. O regăsim, de pildă, la Sf. Ioan Gură de Aur, care relua în stil personal disputa seculară dintre artele liberale şi mecanice. El susţinea că imaginile vizuale ar fi superioare celor auditive, văzul avînd o putere mai mare de cuprindere şi de pătrundere decît auzul: „cerul tace, scrie marele capadocian, dar înfăţişarea lui dă un glas mai limpede decît trîmbiţa, dîndu-ne de veste prin ochi, nu prin urechi; căci simţul acesta prin firea lui e mai lămurit şi mai credincios decît acela"[7]. În realitate, şi cuvîntul are aceeaşi funcţie de actualizare ca şi *imaginea*. El numeşte sau evocă, dar şi cheamă, renaşte, după cum Dumnezeu însuşi a zidit, adică a făcut prezentă lumea, rostind numele vieţuitoarelor şi lucrurilor.

Logosul divin s-a manifestat întîi în creaţie; dacă Dumnezeu a ales cuvîntul înduhovnicit pentru realizarea capodoperei unice şi fundamentale care este Zidirea, înseamnă că aceasta i-a bine plăcut întru frumos. Omului i-a revelat şi culoarea orientîndu-l, deopotrivă, în direcţia artelor vizuale şi a artelor auditive. Cine ar garanta că o pînză de Rafael întrece ca valoare o simfonie de Beethoven? Că, în epoca patriarhilor, Izrael *auzea* confuz, dar *vedea* mai bine nu poate fi credibil.

a) **Legendele sfinte ale icoanei**

Se cunosc mai multe legende ale icoanei. Este vorba mai întîi de *icoana nefăcută de mîna omului* şi care are ca obiect chipul pămîntean al Mîntuitorului. Legenda s-a bucurat de mare audienţă în toate timpurile, mai ales printre pictorii de icoane, care găseau dovada genezei prestigioase a

meşteşugului lor. Unul dintre ei, celebrul Dionisie din Furna, îşi sfătuia ucenicii pe la 1738, făcînd, totodată, actuală cea mai veche legendă despre *Icoana Mîntuitorului*: „...iar tu ia seama bine să nu te arăți leneş, ci uceniceşte cu toată osîrdia şi rîvna pînă ce vei ajunge desăvîrşit în acest meşteşug sfînt ce însuşi Domnul l-a dăruit oamenilor. Iar întru aceasta stau chezăşie multe fapte, dar dintre toate cel mai mult minunata icoană, nezugrăvită de mîna omenească, în care însuşi Dumnezeu întrupat în Iisus Hristos şi-a întipărit sfîntul chip şi astfel, a trimis lui Abgar, stăpînitorul Edessei, dumnezeiescul lui tipar în sfînta năframă"[8)].

Unul dintre izvoarele cele mai vechi ale legendei se află în *Istoria bisericească* a lui Eusebiu din Cesareea. Autorul compilează date diverse şi ne relatează că regele Abgar al micuței provincii Edessa, „de dincolo de Eufrat", suferea „cumplit de o boală trupească"; probabil de lepră; el a cerut ajutorul Mîntuitorului să-l vindece. Cum nu se putea deplasa pînă în Galileea, regele a trimis, ca mesager, pe un slujbaş al său, Anania sau Hannan. Acesta era şi pictor. O scrisoare protocolară îl invită pe Iisus în persoană să-l viziteze pe rege ori să-i permită lui Anania să-i facă portretul. Eusebiu pretinde că scrisoarea a fost găsită de el însuşi în arhiva regală şi că a tradus-o din siriacă. Iată ce-i scrie Abgar lui Iisus: „Auzit-am de tine că fără plante tămăduieşti. Mi s-a spus că pe orbi îi faci să vază, pe ologi să umble, pe leproşi îi cureți, că alungi şi duhurile necurate şi pe demoni, că tot felul de boale vindeci, ba chiar şi pe morți îi înviezi"[9)]. Recunoaştem, fără dificultate, cuvintele pe care Iisus, la rîndul său, i le-a transmis lui Ioan Botezătorul, prin ucenicii acestuia: „Duceți-vă de spuneți lui Ioan ce auziți şi ce vedeți: // Orbii îşi capătă vederea, şchiopii umblă, leproşii sînt curățiți, surzii aud,

morții înviază, şi săracilor li se propovăduieşte Evanghelia" (Matei, 11.4-5).

Hannan l-a descoperit pe Iisus înconjurat de o mulțime de oameni şi a încercat să-i picteze chipul pe pînză, după ce şi-a ales un loc mai ferit şi mai înălțat. Se spune că solul lui Abgar nu reuşea să rețină imaginea divină, pentru că fața Domnului era prea strălucitoare. Ştiind aceasta, Iisus a cerut un prosop de la cei din apropiere, cu care s-a şters pe față; astfel, imaginea s-a imprimat pe pînză. Este prima icoană creştină, ca dar de sus, ea nefiind „făcută de mîna omului". Cu ea Hannan s-a întors la regele său, dar şi cu o scrisoare prin care Domnul îl asigura că-i va trimite un ucenic pentru a-l ajuta în credință. Cum a privit chipul, Abgar s-a vindecat pe loc, iar Edessa a fost primul regat care a trecut la creştinism. După legendă, Sf. Toma l-ar fi trimis la Edessa pe Tadeu, unul din cei şaptezeci de apostoli de rang secund. Acesta l-a vindecat pe rege „prin punerea mîinilor" (procedeu terapeutico-liturgic folosit şi de Iisus) şi a săvîrşit multe minuni în părțile locului. Domnul i s-a adresat lui Abgar, în scrisoarea sa, prin cuvintele: „Fericit eşti (Abgar) de vreme ce ai crezut în mine fără să mă fi văzut; căci scris este pentru mine, că cei ce m-or vedea nu vor crede, pentru ca şi cei ce nu m-au văzut să creadă şi să fie vii" (lucr. cit, p. 61). Cu aceleaşi cuvinte îi întîmpină Iisus pe cei şaptezeci de ucenici care se întorceau din prima misiune apostolică: „Ferice de ochii care văd lucrurile, pe care le vedeți voi! / Căci vă spun că mulți proroci şi împărați au voit să vadă ce vedeți voi şi n-au văzut, să audă ce auziți voi, şi n-au auzit" (Luca, 10, 23.24). Asemenea paralelisme arată de ce textele evanghelice nu au individualitate: ele au circulat fie în forme orale, fie ca tipuri de scriere, foarte libere între ele, sacre ori apocrife.

Icoana imprimată pe „mahramă" se mai numeşte şi *Sfînta Mahramă*. Locul ei în sinaxar este fixat la 16 august, iar ca simbol cultic (şi heraldic, ar spune istoricii) a devenit emblema oraşului Edessa. „În ce priveşte originalul icoanei, adică pînza pe care era imprimat chipul Mîntuitorului, el a fost multă vreme păstrat în Edessa, ca odorul cel mai de preț al oraşului. El era foarte cunoscut şi venerat în tot Răsăritul şi, în secolul VIII, creştinii celebrau sărbătorirea sa în multe locuri, după modelul bisericii din Edessa"[10)].

Legenda mai acreditează că urmaşul lui Abgar, partizan al picturii nefigurative, s-a ridicat împotriva icoanelor şi a încercat să distrugă „mahrama". Ea a fost salvată de episcopul oraşului, care a ascuns-o într-un zid. Peste ani, au fost descoperite două icoane identice şi asemenea chipului lui Iisus: imaginea de pe mahramă dăruită lui Hannan (Anania) şi o copie a ei imprimată pe suprafața zidului de ceramică unde a fost adăpostită. Ambele au luat naştere pe *cale minunată*. Ele nu au fost făcute de mîna omului, ci de însuşi Iisus Hristos, recunoscut drept „primul" iconograf divin, inspirator şi, totodată, executor. După acelaşi model, au apărut şi alte imagini iconografice. Cea mai cunoscută este *Mahrama Sfintei Veronica*. A luat ființă asemeni icoanei din Edessa: în drum spre Golgota, Iisus este întîmpinat de o femeie simplă, Veronica; aceasta îi dă o pînză să se şteargă şi să se răcorească; pe ea se imprimă Sfîntul Chip.

Altă serie de legende dezvăluie întîmplări care explică apariția unor statui ale Sfintei Fecioare Maria. Tradiția spune că Evanghelistul Luca a pictat primele icoane imediat după Cincizecime. Imaginea Fecioarei s-a transmis, deci, direct şi pe viu, ca şi cea a Fiului. Se pare că Sf. Luca a stabilit cele trei prototipuri iconografice principale ale Maicii Domnului, multiplicate apoi de meşterii zugravi. Este vorba de *Eleousa*

(Milostiva), *Odègètris* (Călăuzitoarea) şi *Oranta* (Rugătoarea). „Aici tradiția apostolică trebuie privită aşa cum înțelegem cînd este vorba de Liturghie sau de regulile apostolice: acestea din urmă urcă pînă la apostoli, nu pentru că ar fi fost scrise de propria lor mînă, ci pentru că au un caracter apostolic şi o autoritate apostolică"[11)]. Datorită acestei „reguli", specifice tradiției creştine, îndeosebi răsăritene, este de aşteptat ca „ultima" icoană din serie, indiferent de autor, să se raporteze permanent la prima.

În sfîrşit, se cunosc şi „legende locale" despre chipul zugrăvit al Maicii Domnului. Unele se bucură de faima de a fi „făcătoare de minuni", ceea ce le măreşte şi mai mult prestigiul în conştiința credincioşilor. Leonid Uspensky identifică aproximativ o duzină de icoane, atribuite Sfîntului Luca, numai în biserica rusă. Ele poartă denumiri consacrate şi locale: *Maria din Vladimir, Maria din Novgorod, Maria din Omsk* etc. Venerată în toată Moldova este *Maica Domnului de la Neamț*. Geneza miraculoasă, vechimea şi circulația în locuri îndepărtate măresc faima icoanei nemțene, sacralitatea şi puterea ei harică. Ea a fost dăruită domnitorului Alexandru cel Bun de împăratul bizantin Ioan VIII Paleologul, la 1424. Icoana o reprezintă pe Maica Domnului cu Pruncul, ca *Închinătoare*. I se mai spune şi „cea de la Neamț", „Nemțeanca" sau „Lidianca"[12)]. După legendă, ar fi copia unui chip pictat în Lidia, pe la mijlocul mileniului întîi şi avea proprietatea de a face minuni încă de atunci. Puterea divină s-a transmis de la chip la chip, de la stîlp la copie, în cea mai bună tradiție patristică (Sf. Vasile cel Mare).

În studiul icoanei, legenda nu trebuie minimalizată, cum procedează unii cercetători mai noi, care o amintesc pentru pitoresc şi erudiție. Ea explică un început: cum a luat naştere în conştiința creştină arta zugravului „de subțire", cine a inspirat-

o şi ce valoare sufletească i se atribuie. Aşa se justifică ştiinţific orice legendă (Mircea Eliade). Leonid Uspensky minimalizează discret materia legendară. El preferă, ca documente sufleteşti , stihurile liturgice rostite la hramul Sfintei Mahrame ori la alte slujbe religioase asemănătoare. Dar şi acestea se inspiră tot din legende: „Trimis-ai lui Abgar epistole înscrise de dumnezeiasca Ta mînă, lui care cerea mîntuirea şi sănătatea izvorîte din înfăţişarea dumnezeiescului Tău chip...". Stihirea este prelucrarea aceleiaşi legende, ca şi icoana; ambele pornesc dintr-un izvor comun. Pentru a căpăta prestigiul Sfintei Tradiţii, orice realitate artistică este, înainte de toate, experimentată, pusă în valoare spiritual şi natural printr-un dublu discurs, ce ţine pe de o parte de istorie, pe de alta de legendă. Ele se stimulează perihoretic: aspectul istoric îşi dobîndeşte sacralitatea în dialog cu legenda, devenind „real" în plan ideatic; legenda se „istoriază" prin însuşirea unor formule de discurs menite s-o menţină prezentă în conştiinţa ascultătorilor.

Eusebiu din Cesareea a produs un interesant transfer de date de la istorie la legendă, obişnuit, de altfel, în epoca mitografică a istoriografiei: un Abgar a trăit într-adevăr, dar între 176 şi 213 şi a creştinat Siria. Eusebiu, episcop de Cesareea, prin urmare personalitate ecleziastică de primă mărime şi cunoscător al evenimentelor recente, şi-a asumat răspunderea de a-l face pe Abgar contemporan cu Iisus Hristos. Faptul istoric a fost sacrificat în favoarea legendei. Istoria a fost obligată să participe spiritual la realitatea sacră a începuturilor; legendară, este drept, dar singura credibilă: Hristos Iisus, întemeietor al sfintei icoane, regele Abgar, primul suveran care a primit mesajul ceresc de încreştinare. Potrivit corespondenţei trimise de Iisus, regele ar fi fost vindecat doar parţial, pentru că „a crezut". Este o vindecare minunată. O

parte din „boală” n-a fost doborîtă, dar Mîntuitorul i-a promis regelui un mesager care să-i continue lucrarea. El a fost sfîntul Tadeu, unul din cei şaptezeci de apostoli mai mici. Legenda spune că, la vederea lui Tadeu, regele a dat jos primul idol păgîn din fața palatului, dintr-o dată s-a încheiat vindecarea lui şi a început creştinarea Edessei. Mîntuitorul îl asigurase pe rege, prin Anania, că va fi vindecat definitiv după ce îşi va încheia misiunea divină printre oameni. Aşadar, de pe atunci viza nu numai „vindecarea” singulară a lui Abgar, ci a întregii umanități. În acest sens cristologic trebuie înțelese icoanele „nefăcute de mîna omului”, de unde şi distincția necesară între ele şi imaginile copiate ulterior după acelaşi model.

Cele trei icoane ale Sfîntului Luca sînt făcute de mînă. Era hărăzit şi în arta cuvîntului, ca evanghelist inspirat, şi în cea a imaginii. Se spune că de la el ar fi rămas peste şase sute de icoane. Nu se ştie dacă a pictat chipul Fecioarei *sur le vif* ori sub stare de extază după ce a avut, cu siguranță, prilejul să cunoască înfățişarea omenească a Mariei. Există o legendă (cf. Sf. Ioan Damaschin) care explică mentalitatea primelor secole ale creştinismului, privind funcția inspiratoare a icoanei. Sfîntul Ioan Hrisostom ținea, în chilia sa, la loc de cinste o icoană a Apostolului Pavel, pe care o contempla cu rîvnă, în meditație ori cînd se pregătea să scrie. Odată s-a decis să redacteze un studiu despre epistolele Sfîntului Apostol. Lucrul mergea anevoie, de aceea autorul i-a cerut, prin rugăciune, lui Dumnezeu să-i arate un semn dacă se află pe calea cea bună. Cel de sus i l-a trimis: cînd un ucenic s-a dus să-i ceară îndrumare, a zărit în chilie un bătrîn respectabil, care-i şoptea la ureche Sfîntului Ioan cuvinte tainice: avea exact chipul de pe icoană. Dumnezeu îl trimisese în ajutor chiar pe Apostolul Pavel.

În epoca apostolică şi a sfinților părinți exista, prin urmare, acest scenariu de legendă privind icoana inspirată de

sus. Probabil că şi Sf. Luca a primit, tot prin arătarea tainică a Fecioarei, darul picturii. Şi Roman Melodul a primit pe cale inspirată arta cîntării religioase, direct de la Maica Domnului. Legenda despre Sfîntul Ioan Hrisostom are şi alt tîlc, pe care îl desluşim recitind un pasaj din tratatul lui Dionisie de Furna: „Şi bine se ştie că acest meşteşug a fost primit şi lăudat şi de preanevinovata lui Maică, deoarece ea a mulțumit sfîntului apostol şi evanghelistului Luca, tocmai pentru meşteşugul întru zugrăvire şi, binecuvîntîndu-l, a zis: «Pogoară asupra ta, prin ruga ce-o înalț, mila celui de mine zămislit»; iar nenumăratele minuni ce le-au făptuit şi le făptuiesc icoanele sfinte ale Domnului, ale Maicii Domnului şi ale altor sfinți adeveresc că arta zugrăvirii este plăcută Domnului. Pentru aceasta toți cei ce o urmează fără grijă şi din iubire pentru aur, cîştigat în necinste, să bage bine de seamă şi să se răzgîndească înainte de vremea prea tîrzie, amintindu-şi şi spăimîndu-se de chinul lui Iuda în focul Gheenei, fiindcă, asemenea lor, a fost cărpănos”[13)] . Darul lui Dumnezeu se împarte tot ca dar; el are numai valoare spirituală. Este unica funcție a artei divine. Folclorul românesc a adoptat-o la nivelul mai multor categorii de obiceiuri şi de specii literare: în lirică este conştientizată răspunderea destinală a cîntărețului prin versul-sentință: „Cu cît cînt, cu-atîta sînt”; povestitorul încheie uneori narațiunea cu formula: „Dumnezeu să ț-o plătească”; bătrîna care descîntă îşi încheie ritualul printr-un vers specific, prin care se recunoaşte distribuția competențelor: „descîntecul de la mine, / leacul de la Dumnezeu”; colindătorii sînt răsplătiți prin simboluri agrare, colaci, nuci, mere, nu prin arginți. Şi exemplele ar putea fi comentate pe larg. Nu este locul aici, însă le semnalăm ca repere pentru o teorie generală şi coerentă despre funcționalismul sacru al unor genuri folclorice.

Icoanele „nefăcute de mîna omului” fundamentează şi ele simbolismul religios al imaginii. Creştinii văd în icoană chipul victorios al lui Hristos Iisus, în lupta împotriva păgînismului. În timpurile vechi, ea apărea în vis, ca „vedenie”, oamenilor „mari” (împăraţi, cărturari, sfinţi) şi era purtată în chip de steag pe cîmpul de bătălie. Respectînd tradiţia sacră, Ştefan cel Mare punea şi el în fruntea oştilor, cînd pleca în campanie, icoana Sfîntului Gheorghe, cel care îşi avea hramul la Mănăstirea Neamţ, de el reconstruită.

b) **Istoria icoanei**

Icoana ca artă de sine stătătoare se defineşte în sinoadele ecumenice, asemenea oricărei arte creştine. Sf Vasile cel Mare a fixat într-o omilie dogma teologică fundamentală a icoanei, preluată imediat de Sfînta Tradiţie. Ea priveşte raportul dintre model şi imagine, dintre chip şi asemănare: „Căci cinstea adusă icoanei se îndreaptă către cel înfăţişat de ea”. În această vreme, icoana ia o mare dezvoltare, se diversifică tipologic în conformitate cu ierarhia cerească, se impune din ce în ce mai mult în conştiinţa religioasă. Ca şi imnologia, a fost angajată în dispute religioase, îndeosebi în epoca iconoclastă, cunoscută şi sub denumirea de „războiul icoanelor”, cînd s-a pus sub semnul întrebării legitimitatea transpunerii pe pînză şi în imagine a fiinţei lui Dumnezeu. Unul dintre primele momente de anvergură l-a constituit *Sinodul Quinisext*, deschis la 1 septembrie 692, la Constantinopole şi la care s-a făcut adesea referinţă în timpul sinoadelor ulterioare. Este considerat în istoria ecleziastică o completare a sinoadelor V şi VI, de unde denumirea Quinisext („cinci – şase”). Importanţa lui stă în aceea că a repus în discuţie probleme rămase în suspensie, printre care cele referitoare la arta sacră. Mai

precis, la reprezentarea în imagine plastică a chipurilor divine. Artei plastice îi sînt consacrate trei „canoane”, adică paragrafe, cel cu numărul 82 reprezentînd un interes teologico-estetic de însemnătate maximă. Leonid Uspensky îl reproduce integral în cartea sa: „Pe anumite picturi (*graphais*) se află mielul pe care înaintemergătorul îl arată cu degetul; acest miel a fost pus acolo ca model al harului, prefigurînd – prin mijlocirea Legii – adevăratul Miel, Hristos Dumnezeu. Desigur că onorăm figurile (*tapous*) şi umbrele – ca pe nişte simboluri şi închipuiri ale Bisericii, dar preferăm (*protimômen*) harul şi adevărul, primind acest adevăr ca plinire a Legii. Hotărîm deci ca de acum înainte plinirea aceasta să fie tuturor vădită prin picturi, astfel încît în locul mielului din vechime să fie reprezentat – după firea omenească (*anthrôpinon charactera*) – Cel ce a ridicat păcatul Lumii, Hristos Dumnezeul nostru. Aşa înțelegem mărirea smereniei lui Dumnezeu-Cuvîntul şi ajungem să-i pomenim locuirea (*politeias*) în trup, Patima, Moartea Lui mîntuitoare şi, de aici, izbăvirea (*apolutrôseos*) pe care a dăruit-o lumii”.

Specialiştii consideră, de regulă, Sinodul Quinisext drept semnul de închidere a perioadei pre-iconoclaste. Ne îndoim că participanții la sinod aveau măcar vag idee că numai peste trei decenii discuțiile paşnice şi de principiu aveau să fie dezvoltate într-un amplu război ideologic, uneori chiar militar, care punea în pericol însăşi existența ortodoxiei, dacă nu a creştinătății întregi. Ei făceau simple constatări, cu totul nepartizane, în legătură cu caracterele artei sacre ce se dezvolta sub ochii lor. Simbolurile artistice au început să cunoască o nouă tratare după Sinodul Quinisext, îndeplinind funcții decorative şi emblematice, fără să mai ocupe spații întinse pe suprafața pictată. Chiar în timpul împărătesei Irina puteau fi zărite, pe sălile palatului, segmente de frescă

decorativă cu porumbei şi corăbii, fără intenţii eretice. În marile ansambluri pictate, crucea indica punctul cosmic în care se bănuia prezenţa Mîntuitorului, porumbelul era cunoscut ca mesager şi succedaneu al Sfîntului Duh, iar pîinea şi potirul, ca simboluri euharistice. Arta sacră le cultiva cu parcimonie, respectînd repertoriul de semne patronat de Sfînta Tradiţie. Dar, cînd într-o frescă apărea un leu ca simbol militar, era limpede influenţa păgînă, de inspiraţie orientală; păunul nu era nici el un motiv creştin, ci unul împrumutat din plastica arabă. Se spune despre Constantin Copronimul, un Nero al Bizanţului, că a distrus iconografia sacră a celebrei biserici Vlahernes, ordonînd să se picteze pe pereţi copaci exotici, plante şi flori diverse, păsări şi animale sălbatice, într-o manieră foarte mimetică.

Nu multă vreme de la încheierea lucrărilor Sinodului Quinisext, s-a declanşat *războiul icoanelor* (726-843), între iconoclaşti şi iconoduli. Se propun mai multe cauze ale conflictului, două însă au fost decisive, imprimînd trăsăturile caracteristice epocii, una politică şi una religioasă: a) Secolul al VIII-lea cunoaşte familii imperiale de origine armeană ori siriană. Ele au susţinut şi dezvoltat mişcarea iconoclastă, întrucît îşi întăreau astfel creditul în ţările lor de baştină; orientalii, inclusiv evreii, refuzau arta figurativă, chipurile divine în reprezentări naturale. Canoanele artei lor impuneau interdicţii severe pentru a-i îndepărta pe devoţi de la ispita idolatriei, care a făcut de mai multe ori ravagii. Un împărat de origine armeană, Filippikos Bardanes (711-713), a dispus distrugerea picturilor din Palat, întrucît evoca Sinodul al VI-lea (681), care a condamnat erezia monotelită; împăratul însuşi era monotelit. „Secolul iconoclast” se desfăşoară pe fondul unor puternice mişcări eretice, susţinute partizanal de cele mai înalte vîrfuri ale imperiului. În asemenea situaţie,

partea politică a problemei se converteşte tendenţios în parte religioasă. b) Iconoclaştii plecau de la ideea, plauzibilă în aparenţă, că Dumnezeu nu poate fi conceptibil, ceea ce ar face imposibilă reprezentarea lui plastică. Nimeni nu l-a văzut ca persoană fizică, iar cînd s-a definit pe sine, a spus doar atît: „Eu sînt cel ce sînt". Nici în Vechiul Testament, arată iconoclaştii, Dumnezeu nu dă voie lui Izrael, aplecat spre idolatrie, să-şi facă singur chip cioplit ori alte feluri de imagini născocite la care să se închine ca la idoli. Iconoclaştii trec sub tăcere lucrările Sinodului Quinisext. Ele au fost, pentru moment, tăinuite, iar Sinodul repudiat în totalitate. Canonul 82 lămurea tocmai această controversă: raporta icoana la existenţa istorică şi de taină a Mîntuitorului, cu patimile şi lucrările Sale izbăvitoare, săvîrşite la vedere.

Epoca iconoclaştilor debutează în forţă prin „cutremurul" (Michel Quenot) provocat de împăratul Leon al III-lea Isaurul, în anii 726-730. Este vorba de două decrete, care interziceau atît pictarea icoanelor, cît şi împodobirea bisericilor cu imagini. Suveranul însuşi a trecut la fapte aspre, ordonînd sfărîmarea icoanei lui Iisus aflată deasupra unei intrări în Palat. Mulţimea mînioasă l-a ucis pe soldatul care a comis sacrilegiul; ca urmare împăratul a dezlănţuit o mare prigoană, cu multe vărsări de sînge. „Alături de islam şi de iudaism, scrie Leonid Uspensky, existau în tabăra iconoclastă diferite secte de coloratură dochetistă, influenţate adică de învăţătura potrivit căreia întruparea divină ar fi fost iluzorie, ireală. Acesta era, de pildă, cazul paulicienilor şi cel al anumitor secte monofizite. La Sinodul VII ecumenic, sfîntul Nichifor, Patriarhul Constantinopolului, spunea că iconoclaştii erau influenţaţi de evrei, de sarazini, de samariteni, de maniheeni şi de două secte monofizite: fantaziştii şi teopaschiştii"[14).

Două personalități clericale s-au opus direct lui Leon al III-lea Isaurul: Sf. Gherman, Patriarhul de Constantinopole, şi Sf. Ioan Damaschin, modestul monah de la biserica Sf. Sava de lîngă Ierusalim. Primul a refuzat să semneze decretul imperial din 726 împotriva icoanelor şi a trimis mai multe scrisori dogmatice, pentru întărirea solidarității episcopilor. Împăratul l-a înlocuit din funcție (cu iconoclastul Anastasie), apoi l-a anatemizat şi l-a exilat. Sf Ioan Damaschin i-a trimis Isaurului o scrisoare semeață şi ironică, acuzîndu-l că-şi încalcă atribuțiile: „Ne supunem ție, împărate, în lucrurile care privesc viața, dăjdiile, vămile, încasările şi cheltuielile, în toate ale noastre încredințate ție; dar în ce priveşte conducerea Bisericii, avem pe păstori, pe cei care ne-au grăit nouă cuvîntul şi care au formulat legiuirea bisericească”[15)]. Leon al III-lea i-a răspuns că este împărat şi popă, aruncînd anatema şi asupra lui Ioan Damaschin.

Doctrina iconografică a dreptei credințe se cuprinde în *Cultul sfintelor icoane* (trei ediții refăcute şi dezvoltate, mai importantă fiind prima variantă). Este un text polemic unde sînt urmărite sistematic aspectele principale ale problemei, în cea mai mare parte acceptabile şi astăzi. Principala contribuție a Tratatului (tratatelor) *Cultul sfintelor icoane* priveşte tema controversată a *Vederii lui Dumnezeu*; de aici decurge interdicția sau dezlegarea ce se dă pictorului sacru, de a face vizibil şi credibil, cu mijloace materiale şi puteri omeneşti, chipul lui Dumnezeu, nevăzut şi necuprins. În această privință, autorul se alătură Canonului 82 al Sinodului Quinisext care se limitează la enunțuri. Tratatul îmbogățeşte Canonul cu citate şi mărturii ale sfinților părinți, arătînd că *vederea lui Dumnezeu* este un dar divin ce s-a dat omului după multă chibzuială şi sub legea harului. Următorul pasaj pare inspirat direct din Canon: „Aceste porunci au fost date

iudeilor din pricina lesnei lor înclinări spre idolatrie. Noi însă, ca să întrebuințez cuvintele sfîntului Grigorie Teologul, cărora ni s-a dat să fim împreună cu Dumnezeu, evitînd rătăcirea superstițioasă şi, cunoscînd adevărul, să adorăm numai pe Dumnezeu, cărora ni s-a dat să ne îmbogățim cu desăvîrşirea lui Dumnezeu, să devenim bărbați desăvîrşiți, deoarece am trecut de vîrsta pruncieі, noi nu mai sîntem sub pedagog căci am primit de la Dumnezeu puterea de discernămînt şi ştim ce poate fi înfățişat şi ceea ce nu poate fi înfățişat în icoană". Sînt de reținut şi alte aspecte de interes dogmatic şi teoretic: icoana vine în sprijinul neştiutorilor de carte; aceştia se instruiesc prin contemplarea ei, aşa cum ştiutorii de carte apelează la litera scrisă; icoanele se aşază la vedere, nu pentru a înlocui chipul sfînt, ci ca să aducă aminte de existența şi de faptele lui Dumnezeu; icoana nu este identică, ci asemenea chipului, „o oglindă şi o ghicitură". Exegeții de mai tîrziu, cînd s-au referit la tezele damaschiene, au făcut-o pentru a le sublinia şi dezvolta, neavînd motive să le dea la o parte.

Un nou val de iconoclasm s-a revărsat asupra Bizanțului şi mai violent, pe timpul lui Constantin Copronimul (741-755), fiul lui Leon al III-lea Isaurul. Ambițios ca orice dictator, a dorit să dea un prestigiu sinodal şi dogmatic iconoclasmului. El continuă politica tatălui său, potrivit căreia iconoclasmul trebuia să reprezinte direcția de dezvoltare a religiei oficiale, în vreme ce partea adversă, a iconodulilor, urma să fie exterminată, ca eretică. Radicalismul Copronimului nu a fost depăşit decît de războaiele religioase care au flagelat Europa apuseană în epoca feudală, deci peste cîteva sute de ani. Lui i se datorează singurul sinod iconoclast, anulat ulterior, după izbînda definitivă a iconodulilor, din 843. Pînă atunci va mai trece un secol. Sinodul iconoclast a avut loc în 754, la Hieria şi la biserica Vlaherens din Constantinopole. Episcopii

participanți erau toți iconoclaşti, puşi de împărat după alungarea iconodulilor sau proveniți de la episcopii special înființate. Lucrările sinodului au fost conduse de însuşi împăratul, aşa că deciziile au avut caracter de dictat. Caterisirea şi anatemizarea au fost aruncate şi asupra pictorilor, şi asupra deținătorilor de icoane.

Sinodul a avut ca îndreptar dogmatic un tratat scris special cu acel prilej de Constantin Copronimul. Împăratul îşi expunea părerile iconoclaste într-o manieră categorică, simplistă şi fundamentalistă. Tratatul formula o definiție a icoanei, care elimina orice intenție figurativă: condiția icoanei cerea ca imaginea să fie consubstanțială cu prototipul; între acestea n-ar fi nici o relație de asemănare, cum arăta Sf. Ioan Damaschin, ci de identitate. Dacă icoana nu reprezintă, ci este chiar prototipul, înseamnă că este una şi aceeaşi cu Dumnezeu. Credinciosul se roagă unui zeu oarecare, închipuit individual, adică unei bucăți de lemn. Iată idolatria demonstrată, pornindu-se de la definiția icoanei în manieră iconoclastă. Copronimul avea impresia că, respingînd imaginile figurative, apăra ortodoxia. El credea că pictorul are la îndemînă două posibilități: ori să înfățişeze natura umană a Mîntuitorului (dar în acest caz ar trebui să se aştepte la o lucrare laică, asemenea oricărei alteia), ori să picteze fața lui divină şi inaccesibilă. Şi într-un caz şi în celălalt, artistul se afla sub incidența ereziei care a constituit obiectul Sinodului de la Calcedon: dubla natură a Fiului. În realitate, tocmai la acel Sinod s-a arătat că în Iisus Hristos se unesc două firi într-o singură esență, cea divină. Pentru Tratatul iconoclast, modelul de icoană îl constituie Euharistia. Aici, semnul (pîinea euharistică) este chiar trupul Domnului; temele picturii sînt pîinea, vinul, crucea şi, prin extensie, mielul, porumbelul, corabia, adică simbolurile artei precreştine.

O revenire temporară la cultul sfintelor icoane s-a produs pe timpul împărătesei Irina, femeie cultivată şi foarte pricepută în treburile imperiului, cum aflăm şi din romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu, *Creanga de aur*. Ea a urmat la tron după moartea soțului ei, Leon al IV-lea Isaurul (780), „un iconoclast moderat şi destul de nepăsător". Irina a trecut fără întîrziere la organizarea celui de-al VII-lea Sinod ecumenic pentru restabilirea cultului icoanelor. Probabil că a procedat ca şi Constantin Copronimul, fostul ei socru, adică i-a înlăturat pe episcopii iconoclaşti, punînd în loc iconoduli, pentru a-şi asigura o majoritate confortabilă. În orice caz, noul patriarh, Nichifor, a fost impus de ea. Sinodul s-a ținut la Niceea (787), în condiții grele, sub amenințarea trupelor aduse demonstrativ din Asia de episcopii adversari. Izbînda Irinei n-a ținut multă vreme pentru că a urmat la tron o altă serie de împărați iconoclaşti. Istoria se repetă. Leon al V-lea Armeanul (813-820) îl imită pe Constantin Copronimul: pregăteşte un nou tratat iconoclast şi un alt sinod, prevăzut pentru anul 815, deci destul de repede de la urcarea pe tron, ceea ce dovedeşte acutizarea problemei; desigur, numeşte şi un alt patriarh, pe Ioan Grămăticul. A venit rîndul Sfîntului Teodor Studitul, personalitate clericală erudită, de la celebra biserică Studion din Constantinopole (şi eminent compozitor) să-l avertizeze pe împărat că nu are dreptul să se amestece în problemele Bisericii. Replica imperială nu s-a lăsat aşteptată, ca şi în cazul lui Damaschin. „Astfel, marele apărător al icoanelor, Sfîntul Teodor Studitul, a fost tîrît dintr-o închisoare în alta şi bătut atît de rău încît carnea sa rănită putrezea vie, iar fidelul său ucenic, Sfîntul Nicolae Studitul, era obligat să-i chiurețeze această carne putredă cu un cuțit"[16].

Punctul terminus al „războiului icoanelor" şi al „secolului iconoclast" l-a marcat anul 843. Istoria se repetă

iarăşi: împărăteasa Teodora ocupă tronul, rămas vacant prin moartea soțului ei, iconoclastul Teofil, asumîndu-şi totodată, ca şi Irina, regența unui fiu minor (842). În anul următor, organizează un Sinod, ajutată de patriarhul Metodie, pentru reabilitarea icoanelor şi a Sinodului VII. În amintirea acestei victorii, iconodulii au decis ca prima duminică a Postului să fie serbată în fiecare an şi să poarte denumirea *Duminica Ortodoxiei*. Astfel, două femei şi împărătese creştine au salvat ortodoxia şi, totodată, artele sfinte.

c) **Istorie şi roman**

O evocare poetică a perioadei iconoclaste a realizat-o Mihail Sadoveanu în *Creanga de aur*. Este un roman istoric, aşa cum şi-a dorit autorul, însă toată informația privind evenimentele concrete, credințele, comportamentele, viața de zi cu zi a personajelor şi a categoriilor sociale consună cu mişcarea religioasă a epocii, atît cît cuprinde domnia împărătesei Irina. Din acest motiv, se poate spune că opera lui Sadoveanu este un roman istoric cu tematică religioasă sau un roman cu caracter religios. Romancierul şi-a ales o perioadă semnificativă pentru a evidenția translarea necesară şi neevenimențială, de la păgînismul dacic la creştinismul daco-român. Personaje ca Bătrînul Mag, Kesarion Breb, Constantin, din spațiul autohton, sînt mitico-istorice, deci neidentificabile în mod concret. Această idee a precreştinismului carpatic se bucura de un mare credit între cele două războaie şi o întîlnim în diferite variante. Lucian Blaga pune în succesiune lină simbolul euharistic al vegetației (Pan) şi crucea purtată în taină de păianjenul încreştinat:

„Odată zeul îşi cioplea
un fluier din nuia de soc.

Piticul dobitoc
i se plimba pe mînă.
Şi-n scăpărări de putregai
Pan descoperi mirat
că prietenul avea pe spate-o cruce.
Bătrînul zeu încremeni fără grai
în noaptea cu căderi de stele,
şi tresări îndurerat,
păianjenul s-a creştinat."

Şi teozofia era la modă în perioada interbelică, asemenea cercetărilor de istorie mitică, de tip Pârvan şi Frazer. Autorul *Baltagului*, pasionat de lecturi diverse, ne poate pune chiar şi astăzi în dificultate privind cultura sa. Marele Preot al străvechilor daci, din Muntele Ascuns, îşi refuză, în consens cu Pan, vederea din afară şi-l ține lîngă sine pe şarpele mirific Uroboros, cel care reface misteric ciclurile vegetale şi lumile. Un ipostas modern al lui Kesarion Breb, profesorul ciudat şi pasionat de hieroglife înțelege astfel tradițiile cosmice pe care le explică elevilor: „Părinții noştri geți şi elini, domnilor, au învățat de la Egipet şi de la Babilon cele douăsprezece simboluri şi cele şapte simboluri, şi pătratele, şi imaginile constelațiilor, şi toate cîte trebuiesc pentru a ceti în eternitate şi în clipa trecătoare. Numele zilelor săptămînii sînt de-acolo. Nomenclatura religioasă a elinilor nu-i decît o tălmăcire a străvechilor numiri egiptene". Autorul dezvoltă o poetică mitică a numerelor, în cea mai bună tradiție hermetică şi rozicruciană. Kesarion Breb îi arată împărătesei douăsprezece tăblițe zodiacale, vindecînd-o de necunoaştere, aşa cum învățase el în perioada egipteană de inițiere. Trimisul Marelui Mag era un mesager al mesagerilor, însărcinat să vadă cu ochii spiritualizați şi să comunice la întoarcere cum se petrece viața în centrele oculte ale lumii.

Am mai spus că Mihail Sadoveanu (în prefața la *Spre Emaus* şi în *Sadovenizînd, sadovenizînd...*) avea o cultură religioasă cum numai şcoala interbelică putea să asigure oricărui cetățean al țării; în acelaşi timp, era iluminat de credința ortodoxă. Romanul *Creanga de aur* este o reconstituire a luptelor iconoclaste şi o frescă narativă în care pesonajele, fie împărați, fie robi, îşi poartă cu umilință făclia existenței, întru marea biruință a Cuvîntului întrupat pe Cruce. Personajele din *Creanga de aur* par adesea, stilistic vorbind, imagini vii de iconografie autentică, iar cuvintele lor, rostite totdeauna cu mirare şi teamă, amintesc de ritualurile orante. Vorbirea ceremonială a povestitorului, recunoscută ca stil narativ propriu, cunoaşte trepte diferențiate de discurs încă necercetate, de la romanul istoric propriu-zis, de tipul *Frații Jderi* sau *Zodia Cancerului*, la povestirile din *Hanul Ancuței* şi de aici la compoziții religioase ca *Legende sfinte* ori *Creanga de aur*.

Cît priveşte partea strict istorică a problemei, să reținem mai întîi coincidența intenționată, dar cu sensuri ocultate, a unor date concrete. Kesarion Breb părăseşte Dacia în anul 780, exact cînd împărăteasa Irina ocupă tronul Bizanțului. El ia drumul Egiptului, la sfatul Magului, pentru inițiere în misterele cele adînci şi mai presus de fire. După şapte ani, cifră ermetică, odată cu sinodul iconoclast al Irinei, se duce la Constantinopol cu însărcinări grele. El influențează în mod spectaculos cursul evenimentelor, ca şi cum s-ar fi produs o mişcare tainică în ordinea planetelor şi a zodiilor. Cititorul poate fi contrariat de faptul că acest străin ciudat, coborîtor din Zamolxe şi din Carpați, renaşte miraculos în Egipt; abia ajuns la Bizanț, se dovedeşte omniscient, trezind mirarea tuturor celor din jur. Era, fireşte, un inițiat şi un clarvăzător. Războiul icoanelor este, pentru el, o chestiune de conjunctură, o defecțiune în planul secund al numerelor consacrate; se

implică în aventură, pentru a atrage forțe înalte, de care puterile pămînteşti au vagi cunoştințe. De aceea credibilitatea lui narativă este posibilă pe fondul descrierilor şi reconstituirilor sadoveniene. Unele sînt atît de exacte, încît par file de cronică, fără vreo intenție de improvizație imagistică: „Vasilisa era către anul patruzecilea al vieții ei. La moartea soțului său împăratul, înlăturase pe fiu de la lucrarea împărăției, luase ea singură frîul şi desăvîrşise fapta cea mare şi mult lăudată, deschizînd iar bisericile ortodoxiei şi dînd poruncă să se spele varul cu care fuseseră astupate sfintele zugrăveli, din ticăloasa poruncă a socrului său Copronimul. Mulți călugări negri, ca nişte corbi, îi împresurau alaiul, fîlfîind din pulpane, binecuvîntînd puterea lumească întrupată de astă dată într-o muiere văduvă, care răscumpără cu sufletul şi cu rîvna frumusețea ce ar fi trebuit să o aibă chipul ei”.

Nimic de spus, romanul este în consens cu istoria: Constantin, fiul Irinei, deşi aşteptat îndeosebi de armatele asiatice, chemate grabnic să exercite presiuni asupra sinodului în pregătire, nu i-a urmat la domnie, probabil datorită înclinațiilor lui iconoclaste. „Adunarea ecumenică a binecredincioasei ortodoxii trebuie să se ție numaidecît anul acesta, în linişte; de aceea sfinții părinți episcopi au fost poftiți la Nikeea. Sfinte părinte Platon, te roagă Vasilisa şi te pofteşte să fii acolo cu un ceas mai devreme, şi cuvîntul pe care, anul trecut, ți l-au tăiat vrăşmaşii cu sabia, să-l învii din nou şi să-l faci să sune cu mai multă putere întru lauda Dumnezeului nostru şi a sfintelor icoane”. Informația este corectă documentar. Sadoveanu are în vedere împrejurările nesigure în care s-au ținut lucrările Sinodului al VII-lea, datorită răzmeriței iconoclaştilor. Nu e locul pentru o analiză mai adîncă a romanului, însă atragem atenția asupra fondului

religios, în perfectă concordanță cu psihologia vremii şi cu documentația istorică.

d) **Tipologia icoanei**

De regulă, clasificarea sau tipologia, ca orice activitate operațională, nu suprasolicită principii valorice ce țin de domeniul esteticului sau al adevărului de credință. Aşa se întîmplă şi în cazul artei laice. Nu ni se spune, prin tipologie, dacă un roman este bine construit ori nu. Cînd am vorbit, într-un capitol anterior, despre icoanele „nefăcute de mîna omului" sau „făcătoare de minuni", nu am intenționat valorizarea estetico-teologică.

1. O tipologie posibilă poate porni de la prototip (Chipul lui Iisus din Edessa) ori de la model (Chipul Mariei pictat de Luca), după care se conduce seria ce cuprinde exemplare mai mult sau mai puțin prestigioase: Theotokos-Odighitria (Maria din Vladimir), Theotokos-orantă (Maria de la Moldovița), Theotokos-tronînd (Maria de la Kurdali-Cipru).

2. Calendarul religios constituie şi el punct de plecare pentru mai multe serii tipologice. Există, de pildă, un tip distinct de icoane consacrat celor douăsprezece praznice împărăteşti, cu denumiri proprii şi fixate în anumite momente liturgice ale anului: patru dintre ele o reprezintă pe Maica Domnului (*Naşterea Maicii Domnului, Întîmpinarea Maicii Domnului, Buna Vestire, Adormirea*); şase pentru Fiul (*Naşterea Mîntuitorului, Aducerea la templu a lui Iisus, Botezul, Schimbarea la față, Intrarea în Ierusalim, Înălțarea Domnului*); alte două icoane evocă momente calendaristice ce amintesc încheierea misiunii pămînteşti a Domnului: *Cincizecimea* şi *Înălțarea Sfintei Cruci*.

3. Dacă s-ar face catalogul tuturor variantelor cunoscute ale unei singure icoane, pe întreaga ortodoxie (spre exemplu, *Cina cea de taină*), ar apărea la iveală *tipul românesc* de imagine (*pe lemn, pe sticlă, în frescă*), *tipul grecesc*, *sîrbesc*, *sirian*, etc. Bizuindu-ne pe criteriul etnic, în sensul de unitate în varietate, orice subiect iconografic se supune tipologizării cu ramificații imprevizibile. Asemenea tipologii au un caracter ştiințifico-didactic de importanță oarecum secundară. Icoana îndeplineşte şi alte funcții, în afară de cea didactică, şi anume: decorativă, de meditație, estetică, liturgică. Ultima este cea mai însemnată în viața creştinului, implicîndu-le şi pe celelalte. Meditația nu angajează întotdeauna adunarea-împreună (cu semenii), pentru comuniunea cu Hristos în rugăciune. Întîlnirea individului cu sine şi cu Hristos este un act sufletesc personal. De aceea nu e decisiv pentru momentul meditației (şi contemplației: ambele cuvinte reprezintă trepte suitoare în cunoaştere), dacă icoana în fața căreia are loc actul tainic de întîlnire se află aşezată ritualic în casă ori în biserică, în pronaos sau pe tîmplă. Situația se schimbă față de ceea ce numim *funcția liturgică a icoanei*. Aceasta se realizează deplin numai în spațiul sacru al bisericii, înțeles ca adunare-împreună sau ca „taină a adunării": mai precis, însăşi Euharistia. Cum afirmă un teolog contemporan, Alexandre Schmemann, „...adunarea este primul act liturgic al Euharistiei, este baza şi începutul ei"[17)]. Icoana coparticipă la actul liturgic, de aceea îşi are un loc precis în spațiul arhitectonic, ca şi în structura ritualului. Cum slujba reprezintă o desfăşurare de momente, în timp, în spațiu şi în spirit, icoana nu apare izolată, ci integrată într-o sintaxă bine structurată a imaginilor şi gesturilor. Se spune, în limbaj dogmatic şi poetizat, că Biserica este Casa Domnului, adică un cosmos sacralizat unde se întîlnesc Începutul cu Sfîrşitul,

Răsăritul cu Apusul, Alfa şi Omega. Iconografic, aceste două extreme bi-unitare îşi află consacrarea în imagini tipice, de neconfundat. Orice inițiat ştie să se orienteze după ele şi să le recunoască: în partea de răsărit se înalță iconostasul sau catapeteasma, în centrul căreia tronează grupul „Desis”, simbolizînd biruința finală şi lumina parusiei; în cealaltă parte, la apus, străjuieşte *Judecata de apoi*, icoană ce-i aminteşte credinciosului îndatoririle ce-i revin în timpul existenței pămînteşti. La Voroneț, în partea apuseană a peretelui exterior, şi-a găsit locul celebra şi ampla frescă a Judecății.

Introducerea în biserică înseamnă, pentru novice, „o cunoaştere în trepte”, spune Paul Evdokimov. El intră pe uşa dinspre apus, fiind întîmpinat de icoana *Judecata de apoi*, singura importantă şi cu înțeles major în această parte a incintei. Prima încăpere, pronaosul, rezervată pe timpuri catehumenilor (cei care încă nu primiseră consacrarea prin botez), oferă o cunoaştere simplă, după pregătirea sufletească şi puterea modestă de înțelegere: imagini diverse din Vechiul şi Noul Testament, scene de martiraj, sfinți locali. Următoarea încăpere simbolizează deja un urcuş. Ea poartă denumirea de *naos* (navă, corabie), preluată din imagistica Vechiului Testament şi transpusă în formă arhitectonică: Biserica este o navă ce pluteşte pe apele credinței, condusă de adierile Duhului Sfînt. Naosul era rezervat în vechime credincioşilor, inițiaților. Aceştia alcătuiau, împreună cu clerul slujitor, Biserica vie, participînd laolaltă la desfăşurarea oficiilor liturgice. Biserica nu se constituie numai din clerici (care îndeplinesc funcții administrative), ci din uniunea cu poporanii. Prin participarea iluminată, ei înmulțesc umanitatea lui Hristos. Pereții laterali ai naosului nu prezentau interes iconografic deosebit în pictura tradițională. În abside însă şi în cercurile de boltă ale acestora, îşi fac loc

scene clasice din viața Mîntuitorului: *Intrarea în Ierusalim, Pescuitul miraculos, Ispitirea de pe munte* sau chipuri de ierahi importanți. Naosul este dominat de icoana unică a acestui segment de biserică, *Pantocratorul*, din cupola turnului. După unii specialişti (I.D. Ştefănescu), de aici trebuie începută lectura programului iconografic al oricărui lăcaş de cult. Iisus Hristos este înfățişat în ținută imperială de stăpîn al creației, care binecuvîntează şi ocroteşte turma de credincioşi adunată în biserică. Împreună cu *Sfînta sfintelor* din altar şi cu *Judecata de apoi*, Pantocratorul formează un triunghi fix, simbolizînd „ochiul lui Dumnezeu", cunoaşterea absolută.

În aparență, panoul monumental de icoane care formează iconostasul (catapeteasma) aparține structural tot naosului: el se află față de altar ca un perete despărțitor de naos. Dar să ascultăm şi părerea lui Schmemann: „O asemenea prezentare a altarului este şi nouă şi falsă. Desigur că ea depinde de înțelegerea corespunzătoare a iconostasului, care înainte de toate e ca un perete ce desparte Sfînta sfintelor (altarul) de mireni şi pune între ei o barieră de netrecut. Oricît de straniu ar apărea astăzi mulțimii ortodocşilor, trebuie să afirmăm că iconostasul a apărut dintr-o cauză total contrară: nu pentru *a separa*, ci pentru *a uni*. Deoarece icoana e mărturie sau, mai bine zis, este consecința unirii între cel dumnezeiesc şi cel lumesc, între cel ceresc şi cel pămîntesc, ea este totdeauna, prin esență, icoana întrupării. De aceea şi iconostasul a apărut de la început din trăirea realității că locaşul este «cerul pe pămînt», ca o mărturie că «s-a apropiat de noi împărăția lui Dumnezeu»". Ca şi întreaga iconografie din locaş, iconostasul este prezentarea întrupată a Bisericii ca *sobor* (adunare), ca unitate a lumii văzute şi nevăzute, ca descoperire şi prezență a făpturii noi şi transfigurate"[18)]. Iconostasul face transparent altarul, astfel încît credincioşii să

poată asista direct şi în cunoştinţă de cauză la oficierea liturgică desfăşurată înăuntru. El aparţine, deopotrivă, şi naosului şi altarului, deschizînd „o fereastră”, ca să se vadă, în toată măreţia sa mîntuitoare, tronul lui Dumnezeu.

La prima vedere, iconostasul pare un simplu amestec decorativ şi supraabundent de imagini. În realitate, el respectă un program iconografic precis, comun oricărei biserici din întreaga ortodoxie. Iconostasul rezumă, prin cîteva şiruri de imagini distincte şi consacrate de tradiţie, fundamentele întregii doctrine creştine. Privit de sus în jos (ne referim la modelul clasic), se observă că suprafaţa lui este străbătută de patru rînduri de icoane, dispuse în ordine orizontală. Fără a intra în amănunte, semnalăm că primul, destul de greu perceptibil, din păcate, de la distanţă, se constituie într-un registru de icoane care reprezintă un segment din istoria Vechiului Testament, anume perioada Patriarhilor, de la Adam la Moise. La mijloc, se află icoana Sfintei Treimi, amintind de revelaţia pe care a avut-o Avraam la copacul Mamvri, primul semn dat de Iahve lui Israel. Registrul următor de icoane îi reprezintă pe Profeţi, cei care au proorocit venirea lui Mesia, ce se va naşte din casa lui David, fiecare ţinînd în mînă textul vestitor, sub formă de rotulus. Şi de data aceasta centrul rezervă spaţiul unei icoane consacrate, anume Maica Domnului în chip de Theotokos, adică „născătoare de Dumnezeu”. Se sugerează, pe verticală, pe de o parte legătura dintre grupul Patriarhilor şi al Proorocilor, pe de alta, continuitatea dintre Vechiul Testament ca timp al Legii şi Noul Testament, timpul Harului, corespunzător Cuvîntului întrupat. În al treilea registru, se înşiruie icoanele celor douăsprezece praznice împărăteşti, adică întreaga istorie sfîntă a venirii pe lume a Fiului lui Dumnezeu; în registrul de jos, al patrulea, apar chipurile apostolilor, despărţiţi în două

grupuri de icoana *Deisis*. Ea ni-l înfăţişează pe Iisus Hristos în chip de mare arhiereu, cu cartea în mînă, oficiind el însuşi sfînta liturghie în Biserica Sa. De o parte a Mîntuitorului se află Sfînta Fecioară, în chip de Orantă, iar de cealaltă, înaintemergătorul Ioan; ambii sugerează starea de aşteptare şi de rugăciune, de intermediere (intercesiune) între cer şi pămînt, cu intenţia de a-i înălţa pe credincioşi pe aceeaşi treaptă de comuniune mistică. Imediat sub *Deisis* se deschid Uşile împărăteşti, decorate cu *Buna Vestire* şi cu imaginile celor patru evanghelişti. Acesta ar fi al cincilea registru, ce face parte din arhitectura iconostasului. La dreapta şi la stînga Uşilor, figurează, tot în chip obligatoriu, o icoană a Mîntuitorului şi alta a Maicii Sale. Preotul se opreşte cu cartea ori cu cădelniţa în faţa lor, pentru a reaminti dogma preoţimii ori a naşterii preacurate. Spaţiul rămas liber în registrul de jos este rezervat uşilor laterale, de acces obişnuit în altar, icoanei hramului sau unor sfinţi locali.

e) **Teologia şi estetica icoanei**

Sînt autori care refuză o asemenea formulă de disociere. Pentru ei există o *artă sacră* ce se dezvoltă în conformitate cu adevărul de credinţă şi o *artă profană* şi autonomă, chiar cînd tratează subiecte religioase. Prima ne arată, ca să vorbim în termeni criticişti, cum este posibilă vederea şi înţelegerea nevăzutului, deci a spiritualului; cealaltă, cum este posibilă receptarea văzutului, a lumii concrete, sensibile. Cu alte cuvinte, arta sacră ne relevă „autenticitatea existenţei” unice, în învăluirea ei de taină, de aceea aspectele formale ocupă un loc secundar; arta profană vizează „verosimilitatea aparenţei”, motiv pentru care se îndreaptă preponderent către impresie, culoare şi ornament: „Ţintă, niciodată podoabă, icoana

centrează întreaga locuință asupra razei de dincolo”[19]. Ca țintă, ea aduce cinstire şi „slavă lui Dumnezeu” (Ion Damaschin), îndeplinind o funcție liturgică. Icoana nu ocupă pur şi simplu un spațiu pe perete, ci dispune de o mare forță de iluminare a credinciosului, în urcuşul anevoios al cunoaşterii „în trepte”. Evdokimov absolutizează funcția teologică a icoanei. Există temerea că, recunoscîndu-i imaginii şi alte competențe decît cea liturgică, se iveşte pericolul desacralizării ei. Aşa se poate vorbi despre „laicizarea” picturii italiene, de la Tomaso Masaccio încoace. Locul pînzelor lui Rafael nu este în biserică, pentru a fi cinstite şi venerate, asemenea lui Theotokos, ci în muzeu, mai potrivit ca spațiu de contemplare şi de admirație. Elogierea cuvenită imaginilor ce împodobesc plafonul Capelei Sixtine se întoarce, înainte de toate, către autor, Michelangelo, şi în ultimul rînd spre Dumnezeu, spre părinți şi spre sfinți.

Nu e mai puțin adevărat că alte funcții ale icoanei (*didactică, decorativă, estetică*) o întăresc pe cea *teologică*. Să rămînem la aceasta din urmă. Canonul 82 al Sinodului Quinisext (691-692) şi lucrările celui de al VII-lea Sinod (787) au pus bazele unei *teologii a icoanei*. Solidare cu Tratatul lui Ioan Damaschin, ele au recunoscut raportul de asemănare, nu de identitate, dintre prototip şi imagine. Iată textul ce ne interesează, de la al VII-lea Sinod Ecumenic: „Păstrăm, fără a introduce ceva nou, toate predaniile bisericeşti scrise sau nescrise, care ne-au fost încredințate. Una dintre ele priveşte reprezentarea imaginilor pictate (*eikônikès anaziographèseôs*), întrucît corespunde istoriei propovăduirii evanghelice, spre credința în adevărata şi nemincinoasa întrupare a lui Dumnezeu Cuvîntul şi spre al nostru folos. Căci cele ce se arată una pe alta se înseamnă neîndoielnic reciproc.

Fiind aşa, umblînd noi pe calea împărătească şi urmînd dumnezeiasca învățătură inspirată de Sfinții noştri Părinți şi de Tradiția Bisericii Soborniceşti – despre care ştim că este lăcaş al Sfîntului Duh – hotărîm cu toată ştiința şi cu întreaga cercetare că, precum sfînta şi de viață făcătoare cruce, la fel sfintele şi cuvioasele icoane pictate în culori, făcute din mozaic sau din orice alt material; potrivit acestui scop (*epitêdeios*) trebuie postate în sfintele lăcaşuri ale lui Dumnezeu, pe vasele şi pe veştmintele sacre, pe ziduri şi pe lemn, în case şi pe drumuri, fie că este vorba de icoanele Domnului şi Mîntuitorului nostru Iisus Hristos, fie de cele ale sfinților îngeri sau ale oamenilor sfinți şi venerabili. Căci, ori de cîte ori îi vedem înfățişați în imagini, sîntem înclinați, prin contemplație, să ne aducem aminte de prototipuri, cîştigăm mai multă iubire pentru ei şi sîntem mai degrabă chemați să-i mărim sărutîndu-i şi arătîndu-le cinstire (*proskunèsin*), dar nu pe măsura adorației (*latreian*) care, potrivit credinței noastre, nu este cuvenită decît naturii dumnezeieşti, ci în acelaşi fel în care cinstim chipul sfintei şi de viață făcătoarei Cruci, al Sfintei Evanghelii sau ale altor obiecte sacre, cărora le arătăm cinstire prin tămîie sau lumînări, potrivit cucernicului obicei al celor vechi. Căci cinstea arătată imaginii urcă spre prototipul acesteia, iar cel care venerează icoana, venerează de fapt persoana înfățişată de ea. Aceasta este, într-adevăr, învățătura Sfinților noştri Părinți, aceasta este Tradiția Sfintei Biserici Soborniceşti care a răspîndit Evanghelia pînă la marginile lumii. Urmăm astfel lui Pavel, cel care a vorbit în Hristos, dumnezeiescului Sobor al Apostolilor şi Sfinților Părinți, care au ținut predaniile pe care le avem în vedere. Aşa putem cînta în chip profetic imnele Bisericii învingătoare: «Bucură-te, fiică a Sionului, saltă de veselie, Israele; căci Domnul a înlăturat judecățile rostite împotriva ta şi a întors pe vrăşmaşii tăi.

Domnul, împăratul lui Israel, este în mijlocul tău; tu nu vei mai vedea nici o nenorocire » (Sofonie, 3, 14-15).

De aceea hotărîm că aceia care, urmînd pildele ereticilor netrebnici, îndrăznesc să gîndească sau să învețe altfel, să disprețuiască tradițiile bisericeşti, să născocească noutăți sau să respingă ceva din cele ce au fost sfințite de Biserică – fie Evanghelia, fie înfățişarea Crucii, fie pictarea icoanelor, fie sfintele moaşte ale martirilor; sau aceia care nutresc gînduri rele, duşmănoase şi pierzătoare față de tradițiile Bisericii Soborniceşti, aceia, în sfîrşit, care îndrăznesc să folosească în chip profan sfintele vase sau cinstitele mănăstiri – hotărîm ca toți aceştia, de vor fi episcopi sau clerici, să fie caterisiți, iar de vor fi călugări sau laici să fie excomunicați" (cf. Leonid Uspensky, lucr. cit., p. 90-91).

Acest text reprezintă cadrul general şi canonic din care trebuie să decurgă orice comentariu privind *teologia icoanei*. Direcția teoretică este inspirată de Sfînta Tradiție, iar esența gîndirii despre icoană îşi are punct de sprijin în realitatea cristologică. Icoana, ca ramură a artei sacre, nu rămîne un compartiment autonom sau strict liturgic, ci se implică amplitudinal în toată lucrarea creştină, în spiritul dogmei întrupării şi a adevărului de credință. Crucea, Evanghelia şi Icoana reprezintă aspecte specializate ale unuia şi aceluiaşi limbaj liturgic şi converg spre un sens unic, taina Naşterii şi a Învierii. Ele nu se află în raporturi de subordonare sau de juxtapunere în cadrul ritualului liturgic: aşa cum într-o simfonie una şi aceeaşi temă muzicală este transferată de la un instrument la altul ori între grupuri de instrumente, schimbîndu-şi amprenta timbrală, tonalitatea şi ritmul între registre, aşa şi icoana îşi face simțită prezența contrapunctic ori la unison cu celelalte elemente ale limbajului liturgic; e ceea ce se numeşte „funcția participativă" la liturghie a

icoanei, o participare explicită, de natură oarecum tehnică, întrucît poate fi urmărită pe segmente, ca un spectacol ce se desfăşoară „la vedere”. Credinciosul însuşi se implică în anumite momente ale slujbei, asociindu-se cu preoții, prin cîntare şi rugăciuni, la realizarea scenelor cultice.

Există şi o parte mai tainică a liturghiei, care nu mai ține de competența „adunării” în totalitate, ci numai a clerului inițiat în mod special în această privință, prin „taina preoției”. Citim în *Euharistia* lui Alexandre Schmemann: „Liturghia – ca taină –începe cu pregătirea Sfintelor Daruri şi cu *adunarea în Biserică*. După adunare urmează *intrarea* (vohodul) şi buna vestire a Cuvîntului lui Dumnezeu; după care urmează *aducerea,* adică punerea darurilor euharistice pe sfînta Masă. După *sărutarea păcii* şi mărturisirea credinței începe *anafora*: înălțarea darurilor în rugăciunea de mulțumire şi de aducere aminte. Anafora culminează cu *epicleza*, adică rugăciunea ca Dumnezeu să trimită Duhul Sfînt şi să arate pîinea şi vinul aducerii noastre ca Trup şi Sînge ale lui Hristos şi să ne învrednicească pe noi să ne împărtăşim cu ele”[20]. Şi mai departe: „Am spus că Liturghia care se slujeşte pe Pămînt se săvîrşeşte în Cer, dar – şi aceasta este foarte important – ceea ce se săvîrşeşte în Cer deja *există*, deja *s-a săvîrşit*, deja *este dat*. Hristos s-a înomenit, a murit pe Cruce, a coborît în Iad, a înviat din morți, s-a înălțat la ceruri, ne-a trimis Duhul Sfînt. În Liturghia care ne este încredințată nouă s-o săvîrşim «pînă ce El va veni», noi *nu repetăm* şi *nu preînchipuim*, ci *ne* înălțăm în acea taină a mîntuirii şi a vieții celei noi desăvîrşită odată, însă dăruită nouă «totdeauna, acum şi pururea şi în vecii vecilor». În această Euharistie cerească, veşnică şi deasupra lumii, nu Hristos coboară la noi, ci noi ne înălțăm la El”[21].

Cuvintele subliniate în ambele pasaje indică experiențe sufleteşti pe care le încearcă participantul pe parcursul

desfăşurării liturghiei; ele sînt tot atîtea trepte de înălțare (cum am văzut şi în actul contemplării icoanelor, începînd din pronaos şi ajungînd în fața iconostasului), de cunoaştere şi de adîncire în taina euharistică. Ceea ce se întîmplă la modul prezent în Biserică, în Cer deja s-a săvîrşit; din punctul de vedere al gîndirii pragmatice şi înşelătoare, avem impresia unei repetiții, a unei imitații: o repetiție, pentru că se asistă la acelaşi ritual duminică de duminică; o imitație, dat fiind că se încearcă să se transpună, în plan omenesc şi cu mijloace limitate, realitatea „imaginată" a fi în cer. Slujba, cu evenimentele ei sufleteşti de transsubstanțiere, reprezintă în plan simbolic efortul decis şi responsabil al apropierii omului de dumnezeire. El nu poate avea loc decît pe pămînt, cu destinația Cer, căci spune Mîntuitorul: „Voi sînteți din cele de jos; Eu sînt din cele de sus. Voi sînteți din lumea aceasta; Eu nu sînt din lumea aceasta". (Ioan, 8.23). Şi: „Nimeni nu poate să vină la Mine, dacă nu-l va trage Tatăl care m-a trimis pe Mine, şi eu îl voi învia în ziua cea de apoi" (Ioan, 6.44). De asemenea, nici repetiție: fiecare slujbă reprezintă o treaptă de înălțare distinctă şi un eveniment sufletesc unic în viața spirituală a creştinului. Dacă nu se întîmplă aşa cu oricine, trebuie să acuzăm seriozitatea ori calitatea morală a individului.

Liturghia nu se desfăşoară oriunde, ci în Biserică, adică în Casa Domnului. Fiind loc sacru, „precum în cer", este firesc să se producă evenimente sufleteşti minunate pe parcursul ritualului. Între icoană şi pîinea euharistică există corelații sigure: pîinea este chiar trupul sfînt ce ni se dă pentru hrană spirituală; icoana ne aduce chipul spre „vedere" (Paul Evdokimov). Cine se împărtăşeşte din Trup şi „vede" totodată în imagine suferințele Lui pe Cruce se simte mai bogat sufleteşte şi mai înălțat în ierarhiile ființei. În acest mod se

înțelege cum *participă* icoana la slujba de taină a îndumnezeirii.

Icoana reprezintă întreaga istorie a vieții pămînteşti a lui Iisus Hristos: naşterea miraculoasă, faptele minunate, patimile, învierea şi înălțarea la cer. Acestea sînt adevărate pentru că au fost prevestite de prooroci, mărturisite de sfinții apostoli şi preluate de Sfînta Tradiție. Icoana le transpune în imagine vie, adică în limbajul artei, respectînd raportul dogmatic între chip şi asemănare, în spiritul Canonului 82 al Sinodului VII. „Biserica atribuie din totdeauna imaginii o mare importanță, scrie Leonid Uspensky. Însă nu valoarea ei artistică sau estetică; e vorba de valoarea ei predicatorială. Imaginea constituie o veritabilă mărturisire de credință creştină. Acest caracter dogmatic constituie o dimensiune esențială a artei sacre ortodoxe din toate timpurile”[22)]. Disocierea pe care o propune autorul între valoarea *predicatorială* şi artistico-estetică ni se pare forțată şi limitativă. Dacă adevărul a fost rostit odată, în Liturghie, prin logos (lectura Evangheliei, rugăciune etc.), de ce să fie repetat pur şi simplu, ca predică, în poezie, cîntec, imagine? Limbajul liturgic nu simplifică şi nici nu îndreaptă rostirea într-o singură direcție, predicatorială. Gîndirea inspirată şi practica ritualică au finalizat un discurs liturgic polivalent, care excelează prin armonie, claritate, conciziune. Lumina şi măreția sînt dimensiuni ale frumosului teologic. Credinciosul intrînd în biserică le caută pe suprafața icoanei. El vede cum lumina „străluceşte în întuneric”, cum Iisus Hristos se înalță în slavă, după ce a călcat în picioare încuietorile Iadului, cum Duhul Sfînt pogoară din imensitatea cerului asupra apostolilor, împuternicindu-i în har şi înțelepciune; preotul citeşte Evanghelia din amvon, în chip de mesager divin, cîntecele diaconilor unite cu ale mirenilor se înalță spre

cupolă ca să răsune în cer, iar credinciosul mărturiseşte, cu strigare mare şi în extaz mistic, „cred, Doamne !”. El vrea să spună: „Cred pentru că este frumos şi, deci, adevărat”. Cînd se întoarce de la slujbă, transfigurat de emoție şi de fericire, poate spune „a fost frumos”. Mărturisirea lui trebuie crezută pentru că porneşte din *inimă îmbunătățită,* acolo unde frumosul se uneşte cu adevărul. Căci frumosul nu este exterior ființei, ci interior, ca şi adevărul. De aceea ele nu pot fi despărțite.

f) **Arta religioasă şi arta sacră**

Estetica tradițională şi laică obişnuieşte să susțină că arta reprezintă suportul material şi sensibil al frumosului (T. Vianu). Este suficient să contempli o formă perfectă, în limbajul mistic al culorii, al liniei, al melodiei, pentru ca, o clipă, să ai iluzia întîlnirii cu frumusețea abstractă şi infinită. Forma desăvîrşită devine, pentru moment, receptacolul frumuseții eterne. Prin această uniune mistică între material şi spiritual, între artă şi frumos, se produce ceea ce numeşte Hegel universalizarea particularului. Frumosul abstract şi inconceptibil se delimitează, paradoxal, în materie aparentă, exprimată în linie, culoare, sunet. Sensul formei este frumosul. El devine „vizibil” prin artă, prin limbajul sensibil şi transparent al formei. Intre formă şi frumos nu se stabileşte o relație de asemănare, ca în teologia icoanei, ci de identitate. Identificarea formei cu frumosul, pînă la vizualizarea acestuia şi încorporarea (fie şi iluzorie) în materie, reprezintă măreția şi izbînda neîntrecută a artei laice; ea a reuşit, grație tehnicii impecabile, să înfățişeze frumosul într-o strălucire deplină, să poată fi contemplat, aici şi acum, fără promisiunea unei întîlniri viitoare ori în „trepte” de înălțare în spiritualitate.

Şi tot în această identitate accidentală, temporală şi „neautentică”, formă-frumos, se află cel mai mare inconvenient al artei laice, condamnate să moară şi să renască, mereu şi mereu. Prezența ei copleşitoare, ca expresie muzicală, ca poem, ca ansamblu organizat de linie şi culoare, ne satisface pentru moment dorul de divinitate. De aceea şi spunea Platon: „Divin este Homer!”. Dar ne învață să ne închinăm la zei păgîni şi înşelători, pentru că i-a coborît pe cei mari din cer. Forma nu are trăinicie. Ea se destructurează de la o epocă la alta, de la Antichitate la Renaştere, apoi la moderni, de la poezie la roman, de la un pictor la altul, pentru a redeveni capabilă să primească iarăşi şi iarăşi amprenta aurorală a frumuseții eterne. Acest spectacol escatologic ne dă dreptul să ne mîndrim cu inepuizabila forță inventivă a spiritului uman, care scoate la iveală noi şi strălucite forme, pentru ca frumosul să se poată întrupa în deplină libertate şi cu bucuria regăsirii de sine. Dacă sensul şi rațiunea de a fi a formei este frumosul, acesta nutreşte, la rîndul său, năzuința arzătoare de a-şi găsi o formă adecvată. Ne aflăm într-una dintre contradicțiile tipic hegeliene: frumosul este o realitate abstractă şi inconceptibilă în timp ori spațiu, dar, prin activizarea formei, devine sensibil şi limitat la modul prezent. Totodată, forma (ca meşteşug şi purtătoare de însemne ale istoricității) pune în circulație ideea frumoasă, depăşindu-se pe sine ca semn şi ca mod de existență. Ea se individualizează, capătă statut propriu între fenomene, iar autorul şi-o revendică drept bun personal: nu-i mai rămîne decît să aştepte drepturi financiare, însă, ca orice marfă, opera riscă să se perimeze, „piața” pretinzînd altă modalitate de organizare formală. Pe scurt, „arta laică” ființează în forme individualizate, ele schimbîndu-şi înfățişarea de la o epocă la alta; frumosul se întrupează în serii diferențiate de

reprezentare. Unitatea dintre forma artistică şi fond nu rămîne stabilă. Între Boticelli şi Rubens este o deosebire definitorie şi individualizantă, dictată de parcursul liniei, de amplitudinea muzicală a culorii, de mişcarea ritmică a intervalurilor dintre umbră şi lumină: predomină lumina la primul, umbra misterică la celălalt. Amîndoi cultivă „forma în mişcare”, cum ar spune Wölflin (adică n-o fac dependentă de un punct fix de pe planşă), evitînd impresia de „static”. Cine contemplă o pînză de Boticelli este cuprins de un sentiment de pace: formele îi apar divine, graţioase şi surîzătoare; este surîsul chemător al divinităţii. La Rubens, grandilocvenţa volumelor şi agresivitatea cărnii cheamă senzaţia spre teluricul coborîtor şi amorf. Lui Rafael „perspectiva italiană” i-a permis să realizeze forme perfecte, unice în frumuseţea lor suprafirească. Şi oamenii şi îngerii se pot desfăta privindu-le, pentru că par, într-adevăr, transfigurări ale luminii mistice. În schimb, Picasso, în perioada lui cubistă îndeosebi, dă impresia că tăinuieşte chipul frumosului printre linii sofisticate, ce aderă mai curînd la „urîţenie”. Să-şi fi cheltuit spiritul energia între imagini echilibrate şi extravagante, numai de dragul dezmăţului formei, spre satisfacţia privitorului doritor de variaţie? Sigur este că nu şi-a găsit în arta laică o formă unică şi cuprinzătoare. De aici un paradox: deşi „s-a întrupat” în infinite chipuri formale, spiritul nu şi-a găsit propria-i identitate. Istoria artei cunoaşte destul de bine ceea ce s-a numit mai sus „forma individuală”, vizualizarea frumosului; este un avans de maximă însemnătate pentru cultura spirituală a omenirii, dar frumosul continuă să rămînă enigmă. Întrebarea lui Platon: „ce este frumosul?”, nu a găsit răspuns mulţumitor nici pînă azi.

Arta sacră: din capul locului trebuie să se ţină seama de un fapt fundamental şi decisiv pentru o înţelegere corectă:

pictura apuseană este *laică*, cel mult *religioasă*, în anumite momente ale Renaşterii italiene; cea bizantină, din toate țările ortodoxe ale răsăritului, este *sacră*. Ambele se deosebesc prin funcții şi tehnici de realizare. Dacă nu ținem seama de aceste distincții de fond, nu le înțelegem corect nici pe una, nici pe alta şi ajungem la evaluări false, limitative. Imaginea unei Madone de Rafael este concepută aşa fel încît punctul de convergență al compoziției coincide cu chipul surîzător şi luminat de fericire al Fecioarei. Pruncul este încadrat în spațiul piramidal al imaginii, ceea ce dezvăluie o atenție secundară. Bucuria lumească a Madonei este cea a unei femei care a născut un copil durduliu şi sănătos, neavînd altă dorință decît să ni-l arate şi nouă, cum se obişnuieşte în mundan. Tema aparține domeniului religios, însă tratarea o laicizează complet. Nici un gînd nu zboară în transcendent, pentru că totul este coborît din mister pe planşă, suprasaturat de culoare şi strîns în plinurile concrete ale formelor. Privitorul nu-şi doreşte nimic altceva; minunea frumuseții se află chiar sub ochii săi. Aceeaşi temă a Fecioarei cu Pruncul a fost evocată adesea şi în pictura bizantină. O abordare paralelă, oricît de succintă, scoate în evidență deosebirea de concepție şi de invenție. Tipul cel mai apropiat de modelul italian este Hodighitria (Odighitria), adică Arătătoarea sau Calea (grecescul *odos*, cale). Opera plastică ni-l înfățişează pe Cel care ne arată Calea, adică pe Iisus, rostind: „Eu sînt Calea, Adevărul şi Viața!” În albumul editat de Corina Nicolescu, *Icoane vechi româneşti*, cea mai bună sursă românească pe această temă, figurează nouă reproduceri după *Hodighitria*, din localități diferite: Mănăstirea Văratec, Neamț, Bistrița, Vîlcea (începutul secolului al XVI-lea), Văleni-Maramureş (secolele XVI-XVII), Biserica Sf. Ilie – Cîmpulung Muscel (secolul al XVII-lea), Biserica Sînpaul-Cluj (1753) etc. Acelaşi

album mai cuprinde o icoană a Maicii Domnului cu Pruncul, ce aparține tipului *Mîngîietoarea* (*Eleusa*, de la grecescul *eleos*, milă). De altfel, ea poartă denumirea autohtonă, *Maica Domnului a Patimilor* şi provine de Ia Biserica Sf. Nicolai din Scheii-Braşovului (secolul al XVI-lea). Asemănarea cu icoana Maicii Domnului de la Vladimir este atît de frapantă, încît ambele par pictate de aceeaşi mînă. Prototipul este opera unui meşter cretan şi e considerată „cea mai frumoasă dintre toate de acelaşi tip păstrate în România". Icoana din Vladimir este mai patetică. Maria îşi ocroteşte Pruncul, ținîndu-l cu duioşie la piept, iar ochii, mari ca nişte găuri tombale, exprimă o nesfîrşită tristețe. Fiul, lipit de maică, îi împărtăşeşte durerea, dar priveşte cu speranță către o țintă care nu ne este accesibilă.

Varianta românească ne-o înfățişează pe Măria mai reținută, mai ascetică: Iisus şi-a întors capul de la ea, pregătindu-se, parcă, pentru jertfă; deasupra, în medalion, Arhanghelul Mihail, cu chipul cernit, ține la vedere instrumentele de tortură: lancea, buretele şi vasul cu oțet; în partea opusă, tot în medalion, Arhanghelul Gavriil înalță sfînta Cruce. Spre ea priveşte Mîntuitorul. Față cu instrumentele de tortură, se înțelege, va izbîndi Crucea. Într-un cuvînt, Icoana din Vladimir are un caracter mai familiar, de „Maică îndurerată"; cealaltă scoate în evidență sensurile cristologice ale sacrificiului. De aceea sarcina semantică se centrează între Iisus şi Cruce. În Albumul citat, icoana din Şchei este supraintitulată *Maica Domnului şi Simboalele Patimilor*[23)].

Între aceste variante, majoritatea provenind din secolul al XVI-lea, deci aproximativ contemporane cu Madonele lui Rafael, nu există deosebiri decît de amănunt, în vestimentația, totdeauna bogată, în simbolismul culorilor. Maria, în chip de *Theotokos* („născătoare de Dumnezeu"), cum a fost definită după Sinodul ecumenic de la Eefes (431), îl ține cu mîna

stîngă pe Pruncul sfînt; cealaltă îl arată lumii pe Iisus (*Hodighitria*, „arătătoarea”), sugerînd gravitatea sacrificiului pe care îl face ca Maică. Iisus copil, dar cu înfăţişare de om matur (Biserica din Sînpaul) dovedeşte, estetic, o abatere de la proporția liniară a picturii laice. În pictura bizantină, această abatere poartă denumirea de *perspectivă morală* sau inversă; se subînțelege că Iisus, indiferent de vîrstă, nu a părăsit înțelepciunea suprafirească, izvorîtă din esența sa divină. În mîna stîngă ține o inscripție sacră, care vesteşte intenția de a întemeia Biserica şi de a salva creatura de la moarte, adică de la neființă; dreapta, ridicată în chip de stăpîn ceresc, cu două degete apropiate, indică dublul său ipostaz umano-divin, unit într-o singură esență sau Persoană. Punctul de convergență şi de echilibru al compoziției e ilustrat de gestul arătător al Maicii şi de semnul imperativ al mîinii drepte, schițat de Fiul. Acest raport plastic nu se obține cu ajutorul riglei şi al compasului. Locul lui nu trebuie căutat pe suprafața icoanei, ca dat fix, ca în pictura laică; el este mobil, convențional, deschizînd o perspectivă de ordin spiritual, ce trebuie urmărită în linie ascendentă şi în sens metafizic. Datorită acestei perspective spirituale („morale”), forma întreagă se îndreaptă spre înțelesurile abstracte ale frumosului, lăsîndu-se luminată de impulsurile divine. Forma capătă, prin inspirație mistică mediată (artistul), asemănare cu frumosul. Dacă icoana ar fi dat altă rezolvare punctului de convergență, s-ar fi schimbat întregul sens al imaginii. Aşa cum am decriptat-o noi, apare într-o dublă semnificație: *teologică* şi *estetică*.

Michel Quenot a avut ideea să urmărească fenomenul de laicizare a imaginii sacre în arta apuseană. La pagina 54 a cărții sale despre icoane, a pus în serie cronologică patru ipostaze ale chipului Mariei cu Pruncul. Prototipul îl constituie un exemplu apusean, din seria *Hodighitriei*

(Arătătoarea), din epoca romană, începînd cu goticul şi continuînd cu renaşterea, punctul de convergență indicat de imaginile sacre îşi găseşte altă spațialitate, ceea ce determină translarea semantică, de la dubla valoare teologică-estetică (numai la aceasta din urmă), în vreme ce dogma bizantină a păstrat neştirbită ordinea îndătinată a compoziției. În barocul apusean, Măria aduce cu o femeie oarecare din epocă, iar micuțul Iisus, cu un copil drăgălaş şi răsfățat.

Datorită *perspectivei morale*, arta sacră se distinge prin ceea ce s-a numit „policentrismul reprezentării plastice”[24)]. Aceasta înfățişează chipurile în manieră frontală, captivînd privirea spectatorului şi sensibilizîndu-l. Maria şi Fiul ne caută cu ochii deschişi, pătrunzători, îndemnîndu-ne să participăm cu toată ființa la propria şi dramatica noastră transfigurare. Se realizează astfel un punct tainic de convergență, în direcția aceleiaşi perspective morale şi în concordanță cu sensul estetico-teologic al icoanei. Policentrismul infirmă impresia de „statism” al imaginii, invocat de cei care cercetează cu superficialitate arta sacră. Din contra, se dovedeşte că, pe de o parte, arta laică îşi pierde dimensiunea morală (teologică) şi ideatică prin desacralizare, pe de altă parte, perspectiva geometrică o fixează la un singur punct de convergență, condamnînd-o la un statism sufocant. Chiar şi atunci cînd elaborează un spațiu ce naşte iluzia „frumuseții în mişcare” (Bernini, Breugel cel Bătrîn, Tiepolo, Tintoretto, autori citați, în acest sens, de Wölflin), avem de-a face cu un simplu aranjament formal, angajat într-o mişcare de suprafață şi nu de adîncime. Icoana este o imagine metafizică. Lectura ei începe cu suprafața pictată, întrucît ea constituie o introducere spre alte suprafețe, mai subtile. Liniarismul ei derutant, policentrismul, perspectiva spirituală şi „inversă”, simbolismul figurativ (mielul şi crucea pentru Hristos,

porumbelul în loc de Duhul Sfînt, peştele reprezentînd Botezul şi apa Iordanului, plasa în chip de predică etc.) şi cromatic, iată un limbaj şi tehnici specializate care dau formă imaginii sacre. Oricît s-ar părea de ciudat însă, cunoaşterea artei sacre este mult mai dificilă în comparație cu arta laică, întrucît presupune şi înțelegere, şi inițiere. Pentru arta laică sînt suficiente cîteva lecții introductive, după norme didactice obişnuite. Cunoştințele dobîndite îl ajută pe individul şcolit sistematic să se pronunțe în calitate de cunoscător şi să emită judecăți de valoare. Părerile lui pot fi ascultate, împărtăşite şi transmise mai departe. În legătură cu icoana, nu se poate pronunța cineva care tratează simbolurile ca pe simple elemente de decor. El riscă să rămînă în afara unui limbaj abstract, distant. O judecată de valoare estetico-teologică pretinde un grad de profesionalitate, dar şi o competență morală. Arta sacră nu este autonomă în sensul cult al cuvîntului (Nichifor Crainic); rostul ei este să ritualizeze ideea frumoasă, dezvăluindu-i beneficiarului adevărul ca inter-relație ori bi-unitatea teologic-estetic (ce se desăvîrşeşte în euharistie); nu-i limitează ci-i întăreşte posibilitățile de restaurare a chipului frumuseții în om, într-o manieră pe care arta laică n-o va putea realiza vreodată.

Am apelat la icoana românească pentru ilustrarea policentrismului imaginii sacre, însă se pot da şi alte exemple, autohtone sau din alte zone ale ortodoxiei. Icoana Maicii Domnului din Vladimir datează din sec. XI-XII şi se atribuie unui meşter din Imperiul bizantin. Ea a fost transportată în Rusia, într-o vreme cînd nu existau acolo decît bisericuțe de lemn, iar creştinarea se afla în curs de desfăşurare. Şcoala locală avea să ia naştere abia în secolul al XV-lea, prin miracol, datorită genialului pictor Andrei Rubliov, după ce meşterii ruşi fuseseră şcoliți, cîteva decenii, de celebrul Teofan Grecul,

venit nu se ştie din ce țară bizantină. Icoana *Sfînta Treime* a lui Rubliov are o replică românească ce aparține lui Petru Zugravu. Comparînd ambele variante, Părintele Antonie Plămădeală ne asigură că întruchiparea românească a Sfintei Treimi rivalizează valoric cu cealaltă, „mai ales că izbuteşte o complementaritate a culorilor cu totul remarcabilă”[25)].

Între cele nouă variante citate din albumul *Vechi icoane româneşti*, distingem cîteva subtipuri, din seria *Hodighitria*. Unul dintre acestea este *Maica Domnului încadrată de profeți*. Icoana provine de la Văratec-Neamț şi ne-o arată pe Maria cu Pruncul în brațe, gravă, maiestuoasă, ca o împărătiță bizantină şi ocupînd toată suprafața icoanei. În colțurile de sus, din dreapta şi din stînga Fecioarei, străjuieşte cîte un înger înaripat, în ținută rezervată, mai puțin participativ în comparație cu arhanghelii de la Schei, care poartă însemnele crucificării. Pe laterale, vag separate de fond, sînt decorate, în rame, chipurile celor doisprezece profeți, şase de o parte şi şase de alta; fiecare poartă în mînă inscripții doveditoare că au prorocit venirea adevăratului Mesia. Cromatica icoanei este bogată şi densă, însă domină auriul care învăluie toate chipurile, inclusiv vestimentația lui Iisus, bătînd în ton roşu şi foarte bogată în cute. Maica poartă un *maforion* somptuos, îmbrăcăminte specifică unui asemenea tip de icoană. Culoarea lui neagră produce, prin contrast, un efect estetic tulburător. Artistul s-a arătat curajos în inițiativa sa personală, pentru că de regulă nu se apelează la negru în asemenea împrejurări, nici în evocarea lui Iisus, nici a Mariei. În această icoană „se plînge”, dar pe fond auriu, ceea ce corespunde întru totul dogmei artistice. Broderia bogată, franjurii în aur, pietrele prețioase aplicate direct pe stofă răstoarnă simbolismul negativ al negrului făcîndu-l să adere, paradoxal, la culorile solarizante.

Tipul de icoană cu marginea scobită în lemn, pentru rama ornamentală cu chipuri sfinte reprezintă, de asemenea, un procedeu de organizare a spațiului plastic. Se urmăreşte un scop precis şi anume îmbinarea narativului cu picturalul. Icoana nu este numai imagine sacră, dar şi istorie sfîntă. Un eveniment din existența pămînteană a lui Iisus Hristos ocupă locul cel mai întins şi central, iar istorierea se realizează prin încadrarea cu chipuri secundare. În cazul de față, partea narativă îşi are izvorul în Vechiul Testament, datorită chipurilor de prooroci care au vestit, din vreme în vreme, venirea Mîntuitorului. Icoana *Deisis* de la Humor-Suceava este concepută în acelaşi stil plastico-narativ. Locul ei este pe iconostas, deasupra Uşilor împărăteşti. Ea îl înfățişează pe Iisus Hristos cu cartea în mînă şi în haine arhiereşti, slujind în Biserica cerească, în asistența Sfintei Fecioare şi Sfîntului Ioan Botezătorul. Slujba divină pe care o săvîrşeşte primul ierarh al Bisericii capătă înțelesul de sobornicească şi apostolească astfel: pe iconostas grupul „Deisis" (Iisus Hristos, Sfînta Fecioară şi înainte mergătorul) se extinde în linie orizontală, incluzînd cele douăsprezece chipuri ale sfinților apostoli. Erminia permite reorganizarea spațiului plastic în funcție de destinația ritualistică a icoanei. Tipul *Deisis* are, pe iconostas, o poziție fixă şi-şi permite să se desfăşoare, în ordine sobornicească, pe o bandă orizontală de cîțiva metri; icoana din Schei aparține genului „purtat", adică poate fi aşezată în diferite locuri de închinare. De aceea a fost necesară reorganizarea spațiului plastic: imaginile sfinților apostoli, dispuse pe orizontală în iconostas, au fost aşezate pe verticală sub formă de ramă, pe icoana purtată, aşa cum se vede la Schei şi în toată seria corespunzătoare.

Hodighitria de la Mănăstirea din Govora-Vîlcea este mai sobră, lipsind cele două coloane laterale de imagini

miniaturale; cea de la Văleni-Maramureş, deşi ceva mai nouă, dă impresia de arhaitate din cauza feței alungite a Fecioarei, rezervată arhanghelilor. Maforionul roşu-vişiniu la prima face inutil adaosul de broderii aurite, de flori şi de pietre prețioase; nu mai era nevoie de convertirea cromaticii vestimentare în simbolica mistică a luminii cereşti. Icoana de la Biserica Sf. Ilie (Cîmpulung-Muscel) este un tip combinat, între Hodighitria şi „*Maica Domnului tronînd*". Semnificația mîinilor îndreptățeşte aderența într-o direcție; instalarea Fecioarei cu Pruncul într-un jilț domnesc şi înflorat în stil baroc o confirmă pe a doua. Nu lipsită de interes iconografic (şi estetic, mai ales) este Maica Domnului cu Pruncul, de la Muzeul de artă Bucureşti (planşa 24 din albumul citat). „Întreaga icoană este lucrată în tonuri de brunuri arse, pe fond de foiță de aur, aureolele bogat împodobite cu motive punctate. Figura Măriei este modelată în glasiuri de tonalități brune. Luminile aşternute cu linii fine, albe"[26)]. Ca peste tot, dar mai ales aici, transferurile de culoare se fac în favoarea luminii. Vestimentația este foarte bogată, şi a Maicii şi a Fiului; pliurile, îndeosebi, dau impresia de înmulțire a stofei. Toate acestea „ascund" trupul care, de fapt, nici nu mai există: s-a pulverizat în culoare, s-a spiritualizat. Nicăieri nu vom întîlni, în pictura bizantină, corpul uman palpitînd viguros sub pînze transparente ori sub falduri grele ca în arta laică apuseană. Mîinile subțiri şi alungite, liniile feței fin desenate, ochii măriți în chip suprafiresc aduc dovada spiritualizării trupului, mortificat poate, pentru viața aceasta, ațintit, însă, către cea veşnică. Icoana de la Bucureşti pune în ecuația plastică un sistem subtil de complementarități şi substituiri cromatice. Fondul ei este de un auriu deschis, luminos, veşmîntul Mariei, „în tonalități brune", în timp ce Pruncul poartă o togă aurie, cu striații închise. Cum aurul imită lumina, celelalte culori, în

relații de complementaritate, se află într-un sensibil fenomen de însorire. Privirea se deplasează de la tonurile mai închise şi grele spre cele luminoase şi spiritualizate. Lumina vine de la Dumnezeu, ca atribut al frumuseții (Dionisie). Astfel, icoana ne înfățişează, prin culoare şi lumină, însuşi chipul frumuseții divine.

g) **Icoana pe sticlă**

Există autori care contestă ori minimalizează autohtonia icoanei pe sticlă. I se caută originea cînd în Boemia, cînd în Italia, cînd în spațiul polonez. În orice caz, la catolici. Un comparatism superficial ne interzice orice identitate: fenomenele de cultură existente pe teritoriul carpatic trebuie să fie neapărat din altă parte, eventual de la popoare care s-au aşezat în preajmă doar de cîteva sute de ani avînd, la venire, cultura zero. Nu de mult se auzeau voci care susțineau, suspect de gălăgios, că pînă şi agricultura am fi luat-o de la slavi, probabil de la cei din răsărit, care şi-au făcut apariția mai ieri lîngă hotarele noastre. Vorba lui Nicolae Iorga, cel hulit iarăşi, atît de consternant şi de scandalos: am împrumutat găina de la romani şi am aşteptat cu ea în bătătură, jumătate de mileniu, pînă au venit slavii de ne-au adus cocoşul.

Obiceiul înroşirii ouălor se practică pe întinderea continentului încă din comuna primitivă (Artur Gorovei, *Ouăle de Paşti*). Normal ca locuitorilor din Carpați şi de la Dunăre, cu mitologia lor cosmică şi spirtualistă, atestată încă din vremurile Cucutenenilor, să nu le fi fost străină această credință, un fel de carte păgînă a facerii. Să reținem neapărat deosebirea categorică de stil şi de concepție între ornamentica încondeierii la noi şi la cehi ori la norvegieni. În anumite zone etnografice, încrustațiile nu au valoare simbolică, ci pur

decorativă, fără să exceleze în organizarea liniilor şi a culorilor. Experiența românească în domeniu reprezintă un exemplu de „creştinism cosmic": mica suprafață, limitată, dar şi deschisă, face loc infinitului reprezentat într-o mare diversitate de simboluri ermetice. Constelațiile cerului, vietățile pămîntului, casa omului îşi dau întîlnire, pentru a constitui o singură şi mare familie. În termeni cristologici, toată creația ia parte şi se bucură de marea sărbătoare a învierii. Oul de paşte, în varianta românească, este icoana cosmosului străluminat de chipul Mîntuitorului. Sîntem, în suflet, beneficiarii unor experiențe multimilenare. Măcar în domeniul tradițiilor am obținut performanțe care certifică maturitate spirituală.

Creştinismul cosmic de tradiție cucuteniană integrează şi icoana pe sticlă. Din păcate, într-o lucrare de specialitate, de altfel meritorie în anumite privințe, citim: „Este posibil ca românii să fi învățat această tehnică în centrele din Bosnia, Moravia, Slovacia etc., unde se vor fi dus să lucreze, sau de la sticlarii veniți de dincolo în Transilvania, pictura pe sticlă fiind practicată în unele părți chiar pe locul de producție a sticlei, în acele *Glasshüten*, unde se păstrau şi cărți de modele. De asemenea, se poate ca meşteşugul să fi pătruns şi prin călugării străini veniți în pelerinaj, în diferite centre religioase din Transilvania, în mănăstiri folosindu-se tehnica picturii pe sticlă pentru confecționarea de imagini votive"[27)]. Autorii formulează mai multe ipoteze (ceea ce înseamnă că, logic, una o elimină pe cealaltă) şi vorbesc despre însuşirea unor tehnici de lucru pe sticlă de către „zilierii români"; li se pare sigur că *icoana pe sticlă* le-a fost dăruită românilor. Dar una este manufacturarea sticlei, chiar inventarea de modele şi desene diverse pentru interese şi distracții obişnuite, şi alta icoana ca artă sacră, mai precis icoana ortodoxă de tip bizantin. Ne

putem întreba: cum să fie împrumutată icoana ortodoxă de la catolici, de la protestanți ori de la calvini? Mai curînd, ne aşteptăm să se întoarcă lumea pe dos, cum s-a şi întîmplat: devastarea Constantinopolelui, comandată de Inocențiu III, papă distructiv pentru comunitatea europeană din vremea aceea, a fost lăudată de personalități de elită, ca Petrarca. Nu declara el, senin, că musulmanii sînt duşmani, însă grecii bizantini sînt şi mai răi duşmani? Autorii, Cornel Irimie şi Marcela Focşa, actualizează o idee mai veche a lui Ion Muşlea, primul exeget al icoanelor pe sticlă. Acesta scria, după o experiență de cîteva decenii de cercetare: „Considerînd că sîntem cea mai răsăriteană regiune a Europei în care s-au zugrăvit astfel de icoane şi că în Asia ele nu sînt cunoscute decît din import, rezultă că românii reprezintă o limită geografică a acestei arte. Ea nu s-a născut la noi, ci a venit din alte regiuni. Aşa cum vom arăta mai pe larg, noi n-am făcut decît s-o adaptăm folclorului nostru, motivelor picturii religioase locale şi artei noastre populare. Românii şi-au imprimat aşadar şi în acest domeniu caracterul lor național”[28)]. De reținut:

a) Ion Muşlea aşază icoana pe sticlă între folclor (ca mod de circulație) şi religie, fapt cu care sîntem parțial de acord;

b) Imaginile transpuse pe sticlă, după o tehnică specială, poartă trăsături stilistice proprii geniului autohton;

c) Nu se face distincția necesară între *meşteşug* şi *artă*: meşteşugul ține de fabricație şi de producția în serie, arta, de inspirație şi de individualizare estetică. Una este tehnica zugrăvirii pe sticlă, ca la apuseni, care poate fi o invenție universală, alta arta icoanei.

Model iconografic nu ne-au fost apusenii niciodată, pentru simplul motiv că nu au cultul artei sacre; imaginile religioase din biserică se aliniază cu mobilierul confecționat

de fabrică după ultimul prototip industrial. În conştiința românească, icoana nu are funcție industrială, ci cultică; după împrejurări, ideologică: „E interesant că icoanele pe sticlă s-au purtat, şi încă în număr foarte mare, mai ales în Transilvania şi, îndeosebi începînd cu secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea. Să ne amintim că în secolul al XVII-lea Transilvania a avut de făcut față mişcărilor insistente şi brutale de calvinizare. Calvinii erau iconoclaşti. Icoana pe sticlă a fost reacția locală, ortodoxă, iconodulă: o formă practică de rezistență şi protest. Apoi a urmat asaltul catolic. După 1700, au distrus cu tunurile generalului Bucow circa 200 de mănăstiri şi schituri ortodoxe, fiindcă monahii şi călugării n-au vrut să treacă la catolicism. Bisericile ortodoxe, pînă în partea a doua a secolului al XVIII-lea, au fost aspru prigonite, încercîndu-se trecerea cu forța a ortodocşilor la unitarism. Altarele ortodoxe distruse în mănăstiri şi ocupate (în biserici) s-au retras, atunci, în case. Fiecare ortodox şi-a umplut un perete cu icoane. Întîmplător, acestea erau pe sticlă şi aşa arta pe sticlă s-a dezvoltat cu repreziciune”[29)]. Acesta este adevărul, şi nu altul. Cornel Irimie şi Marcela Focşa scriu: „În anul 1890, un ordin ministerial interzice chiar colportarea icoanelor pe sticlă în Transilvania”[30)], lăsînd să se înțeleagă anume că stăpînirea (ungară, fireşte) dorea să stăvilească avîntul comercial al ardelenilor. În fapt, era vorba de o problemă religioasă şi politică: ardelenii făceau misionarism. Umblau cu icoanele în spate, străbătînd Transilvania de-a lungul şi de-a latul, înființau ateliere de *glăjărie* peste tot, într-un cuvînt îndemnau la conservarea credinței străbune şi a identității etnice. Ei apărau ortodoxia împotriva campaniilor din ce în ce mai sîngeroase de deznaționalizare.

Iată de ce prioritatea în tratarea problematicii o deține partea teoretică, privind *teologia icoanei pe sticlă*. Ceea ce am

discutat în altă parte, sacralitatea imaginii icoanelor pe lemn, se confirmă în mare măsură şi aici. Într-adevăr: „... putem conclude că în arta zugravilor pe sticlă e prezentă o teologie ortodoxă completă, în care apare Sfînta Treime, Fiul Dumnezeu-Om, Maica Domnului şi, foarte pronunțat, cultul sfinților şi respectul față de sărbători. Toate vin din lecturi biblice şi, desigur, din tradiția orală, cu grija de a fi pe gustul credincioşilor, a înțelegerii lor şi a trebuințelor lor. S-a remarcat *simțul de preferință* din partea poporului şi s-a stabilit chiar un coeficient de popularizare în Transilvania, dar, în general, temele de mai sus sînt cele mai obişnuite, ele indicînd un creştinism redus la elementele esențiale ale adevărurilor de credință şi la practicarea lor locală”[31)].

Trebuie să fim atenți şi de data aceasta să nu confundăm arta religioasă cu arta sacră. Ni se spune că numai Muzeul Brukenthal a pus la punct un catalog cu 4000 de icoane pe sticlă, bănuindu-se, în realitate, o cifră mai mare. Este de aşteptat ca printre ele să existe şi exemplare care nu respectă canoanele artei sacre; altele să fi suferit influențe formale din partea unor confesiuni învecinate geografic. Autorii albumului citat, *Icoane pe sticlă*, aduc şi dovezi concrete în acest sens: buchete de flori roşii, decorînd suprafețe albe, împodobesc icoanele pe sticlă ale slovacilor. Împrumuturile de asemenea natură ni se par fireşti. Rămîne de cercetat ponderea lor în conştiința ortodoxă. Pe de altă parte, ortodoxia este destul de tolerantă şi inventivă, ca să prelungească motive străine, chiar păgîne, pentru a le da înfățişare nouă, cum a mai făcut-o, fie ca fapt de cultură, fie cu înțeles mai profund, estetico-teologic. Dacă s-ar face în mod tendențios un inventar al rebuturilor existente în marile depozite de icoane pe sticlă din țară, s-ar putea susține (şi s-ar găsi indivizi certați cu propria conştiință ca s-o creadă) că românii sînt lipsiți de har, atei sau protestanți.

Ar fi o strădanie inutilă, pentru că Biserica ortodoxă română, aşa pitită cum este prin sate, a făcut o selecție la vremea cuvenită, dar în spirit specific, al credințelor şi dogmelor îndătinate. Ea a acceptat ca majoritatea tipurilor de icoane (ce figurează în cataloage) să împodobească locaşurile de credință, recunoscîndu-le astfel sacralitatea şi valoarea cultică. Există biserici transilvănene care trec drept sanctuare, tocmai datorită colecțiilor rarisime de icoane pe sticlă, expuse în naos ori în altar.

La acestea se referă Antonie Plămădeală, iar temele citate, începînd cu Sfînta Treime, continuînd cu Dumnezeu-Omul, cu fecioara Maria, cu sărbătorile şi sfinții mai importanți, după nevoile sufleteşti ale ortodoxiei, dezvăluie într-adevăr un program iconografic complet, comparabil cu cel al imaginii pe lemn. Icoana pe lemn şi icoana pe sticlă, iată o corelație teologico-estetică proprie artei sacre. *Program* presupune chibzuință, gîndire colectivă, informație solidă. Cum s-au descurcat în aceste direcții neştiutorii de carte? Răspunsul vine de la sine: credința şi talentul le rezolvă pe toate. Ei au crescut şi trăit, generație după generație, sub cerul lui Dumnezeu şi sub streaşina bisericii. Acolo au văzut icoana Mîntuitorului şi au ascultat Evanghelia; poate au învățat de la alții cum se obține sticla şi cum se pictează pe ea în „manieră inversă”. Dar atît. E partea industrială şi tehnică a problemei. Arta le aparține. Existau, în satul tradițional de tip clasic, localități întregi de iconari, de ceramişti, de cojocari, de sumănari, de constructori de case etc. Iconarii ardeleni au inventat singuri modelele care urmau să fie pictate în tradiție ortodoxă. Nu vor fi lipsit indicii după icoane mai vechi, de lemn, bine cunoscute de meşteri locali. În cazurile în care au apelat la litografii şi la xilografii, au lăsat să se întrevadă elemente eterogene.

Un examen analitic poate fi lămuritor. O icoană a Sfintei Treimi, citată şi de Părintele Antonie, aparține lui Savu Moga din Arpaşu de Sus (1859). În afară de aceste date, nu se cunosc deocamdată altele. Putem vorbi de un cvasianonimat. Nu credem că Savu Moga a lăsat aici imaginația în prea mare libertate. Din contra, a cunoscut un model de intensă circulație, pe care l-a adaptat tehnicii pe sticlă. În primul rînd, frapează asemănarea celor trei îngeri cu Troița lui Andrei Rubliov. Ne îndoim că Savu Moga avea cunoştință de capodopera iconarului rus. Paul Evdokimov pune la baza Troiței o legendă cunoscută, zice el, prin părțile nordice ale țării sale. În realitate, ea s-a răspîndit în toată ecumenia răsăriteană şi are ca model un celebru pasaj biblic folclorizat. Se relatează apariția celor trei îngeri la stejarul Mamvri. Textul este următorul: „Apoi Domnul s-a arătat iarăşi lui Avraam la stejarul Mamvri, într-o zi pe la amiază, cînd şedea el în uşa cortului.

Atunci, ridicîndu-şi ochii săi, a privit, şi iată trei Oameni stăteau înaintea lui, şi cum i-a văzut a alergat din pragul cortului său în întîmpinarea lor şi s-a închinat pînă la pămînt.

Apoi a zis: „Doamne, de am aflat har înaintea Ta, nu ocoli pe robul Tău!

Se va aduce apă să Vă spălați picioarele şi să Vă odihniți sub acest copac.

Şi voi aduce pîine şi veți mînca, apoi Vă veți duce în drumul Vostru”. Zis-au Aceia: «Fă precum ai zis» ”.(Facerea, 18.1-5).

Icoana pictată de Savu Moga este împărțită în trei registre, de unde rezultă „policentrismul” imaginii, specific picturii bizantine. În registrul inferior, este centrată barca apostolilor pescari, mărginită, de o parte şi de alta, de un sfînt ierarh, cu togă şi carte, însemne de investire în viitoarea

credință; în registrul următor, sînt reprezentați Avraam şi Sara, între ei aflîndu-se copacul sacru Mamvri, în formă stilizată. Îngerii stau la umbra copacului, în registrul median. Compoziția este perfect simetrică, la nivelul fiecărui compartiment de imagini, cît şi pe verticala ce porneşte de sus, unind copacul Mamvri cu îngerul din mijloc şi cu corabia apostolică. „Cei trei îngeri sînt în repaos, scrie Evdokimov, observînd Troița lui Rubliov, e suprema pace a ființei în sine – acest repaos este însă *exaltant*, este o autentică extază, «ieşirea din sine însuşi». Întregul paradox se află deja în această extază, care rămîne în propria-i adîncime. Sfîntul Grigore al Nysei subliniază acest mister: «Este cel mai mare paradox ca nemişcare şi mişcare să fie acelaşi lucru».

Mişcarea pleacă de la piciorul stîng al îngerului din dreapta, se continuă cu înclinarea corpului său, trece la îngerul din mijloc, antrenează în mod irezistibil cosmosul: stînca şi copacul, şi se împlineşte în poziția verticală a îngerului din stînga, intrînd în stare de repaos ca într-un receptacol. Pe lîngă această mişcare circulară, a cărei împlinire le orientează pe toate celelalte, aşa cum face veşnicia cu timpul, verticala templului şi a sceptrelor desemnează liniile de forță verticale, aspirația pămîntescului spre cerescul unde elanul îşi găseşte sfîrşit”[32)]. Lăsînd la o parte unele chestiuni de ordin ornamental, descrierea esteticianului rus pare să fi avut ca obiect opera lui Savu Moga; se poate bănui că ambele icoane, realizate la mari distanțe în timp, a lui Rubliov şi a transilvăneanului Savu Moga, au pornit de la unul şi acelaşi model preexistent: textul biblic. În orice caz, românul este mai narativ, adică respectă mai bine tradiția scripturistică, ceea ce accentuează nota de sacralitate.

Ciclul Iisus este mai bogat în prezentări în iconografia glajei. Se reține, printre multe altele, o icoană simbolică, *Iisus*

cu vița (din colecția regretatului profesor V. Drăguț): o uriaşă ghirlandă de foc pe fond auriu, mai multe crucificări, între care excelează una în spirit autentic bizantin prin desen şi culoare, provenind din Țara Oltului; de asemenea *Botezul*, în mai multe variante, *Fuga în Egipt*, *Cina cea de taină, Învierea*. Din tipologia icoanei pe sticlă lipseşte, se pare, *Deisis*. Faptul se explică prin aceea că icoana pe sticlă nu este proiectată pentru iconostas. Maica Domnului plîngîndu-l pe lisus („Plîngătoarea") ni se pare cel mai realizat şi mai răspîndit tip iconografic, variantele pornind de la un model unic de certă elaborare locală. Fecioara apare în prim plan, ocupînd aproape tot spațiul icoanei, Iisus fiind retras în medalion, pe o cruce aurie. Maica poartă un maforion bizantin de culoare neagră, ca într-o icoană pe lemn de la Văratec; croiala veştmîntului se apropie, uneori, de sumanele țărăneşti cu glugă. Dar, ca şi în icoana de la Văratec, artistul a aşezat pe vestimentație mult auriu, realizînd ceea ce se numeşte „transcendența culorilor" (Nichifor Crainic). Altă icoană înfățişează o sabie care străpunge, dulce şi naiv, inima Fecioarei; pare un simbolism rizibil, ce poate fi admis doar pentru cromolitografiile de cartier, gen *Mater Dolorosa*. Sfîntul Ilie ocupă şi el o poziție favorizată în tipologia icoanei pe sticlă. Modelul se află la Muzeul Brukenthal şi provine din zona Făgăraşului. Spațiul plastic reprezintă o scenă idilică, amintind de timpurile paradisiace cînd pămîntul încă atîrna de cer. Sfîntul stă mîndru ca un boier în caleaşca de foc trasă de patru cai înaripați, ce calcă pe vălătuci de nouri ca pe nişte pavele. Abia rămîne spațiu pentru registrul inferior, acolo unde un țăran, pitulat sub arcada nourilor şi înconjurat de flori mirifice, mînă boii pe brazdă. Calul de jos, neînaripat, este copia celor de sus, ceea ce semnifică sacralizarea muncii, prin asemănare. Ca să-l cităm din nou pe Ion Muşlea, care îl

are în vedere pe iconarul Savu Moga, avem de-a face cu o „narațiune biblică în imagini. Într-o largă desfăşurare, se succed peisaje şi momente: drumul magilor, aspectele citadine, peisajele de munte şi turme cu ciobani, îngeri şi cerul scăldat de razele stelei. Varietatea şi bogăția acestor imagini ilustrează ideea zugravului că vestea naşterii lui Cristos s-a răspîndit pe întreg pămîntul" (Ion Muşlea, lucr. cit. p. 35).

Analiza poate continua în legătură cu celelalte icoane pe sticlă, cu diferite aspecte tehnice speciale, de linie şi de culoare. Ce ne-a interesat a fost să punem în evidență (şi sperăm să fi dovedit cu probe materiale) asemănarea de concepție şi de imagine între icoana ortodoxă pictată pe lemn şi cea realizată pe sticlă. De aici convingerea noastră că icoana pe sticlă nu este o creație pur folclorică, deşi cuprinde elemente „populare" şi a circulat în oralitate. Mai mult decît religioasă, prin tematică, ea este *sacră* în sensul major al cuvîntului, de aceea şi-a găsit locul privilegiat în oficiile cultului creştin ortodox.

2. **Muzica şi cîntarea religioasă**

Muzica bizantină este cîntarea sacră şi de cult a Bisericii Ortodoxe de răsărit. Ea şi-a făcut apariția timid, în primele două-trei secole ale creştinismului general, a cunoscut o dezvoltare strălucită în decursul mileniului, acolo unde credința era mai puternică: în Constantinopole, Antiohia, Siria, Ierusalim şi Alexandria; s-a implicat în luptele dogmatice şi sinodale incomparabil mai mult decît icoana (deşi aceasta purta cu faimă înțelesul de „chip"), opunîndu-se tuturor ereziilor antitrinitare şi rămînînd fidelă Bisericii, pînă la izbînda deplină a Ortodoxiei. Cînd se încheia mileniul, muzica se arăta ca o artă de sine stătătoare, cu genuri bine

definte, de natură imnologică, cu sistem propriu de notare şi de codificare a cîntărilor, pe toată întinderea anului liturgic, cu şcoli şi personalităţi prin care s-a impus definitiv în oficiul religios. După căderea Imperiului sub turci, în 1453, cînd instituţiile au fost desfiinţate, muzica a continuat să existe şi chiar să se dezvolte în aceeaşi ecumenie. S-a simţit nevoia unor nuanţări terminologice, în funcţie de mutaţiile istorice: *muzică bizantină, post-bizantină* ori *neobizantină*. Opinia generală a înclinat spre păstrarea denumirii de la început, adică de *muzică bizantină.* Pledează, în acest sens, argumentul decisiv că arta a rămas aceeaşi. În afară de unele tehnici formale, nimic nu s-a schimbat, nici în practica liturgică, nici în corpusul de texte, nici în modalităţile de receptare a mesajului divin. Turcii nu se amestecau în viaţa religioasă a popoarelor supuse. Relaţiile cu ortodoxia au căpătat un statut de relativă autonomie, cel puţin pentru început. Sfînta Sofia din fosta capitală imperială a continuat să fie modelul de lăcaş de cult pentru întreaga ecumenie, unde cărţile şi ideile circulau nestingherite.

Pe teritoriul nostru, această artă s-a făcut simţită încă de la începutul mileniului (şcoala de la Mănăstirea Neamţ, premergătoare celei de la Putna), în forme pur bizantine. A strălucit în veacul lui Ştefan cel Mare, pregătind cărţi de cult care au circulat în toate ţările române şi în multe zone ale răsăritului ortodox. Autenticul bizantin a fost asigurat de faptul că melozii psalţii şi copiştii români se formau la Constantinopole sau la Muntele Athos, direct şi fără intermediari, respectînd norme moştenite de secole. Era vremea cînd copistul-psalt învăţa cartea pe de rost, sub îndrumarea unui dascăl priceput; apoi, peregrina pe la diverse mănăstiri, îşi oferea serviciul pentru transcrierea celor învăţate din memorie. Nu era o întreprindere de interes

particular, ci general bisericesc şi de stat. Domnitorul însuşi purta de grijă centrelor mănăstireşti, devenite adevărate ateliere de multiplicare de carte, ce urma să fie trimisă fraților din țările asuprite, pentru apărarea ortodoxiei.

Astfel, muzica religioasă a fost întărită, în bizantinismul ei, şi prin strădaniile psalților şi copiştilor români. În concluzie, pe teritoriul țărilor române s-a dezvoltat aceeaşi muzică bizantină, ca şi pe întinsul întregii ortodoxii. Particularitățile stilistice determinate de natura limbii aveau să apară mai tîrziu, pe vremea lui Constantin Brâncoveanu, aproximativ, odată cu campania de „românire” a muzicii religioase. Din această vreme, se poate constata, pe teritoriul nostru, o variantă bizantină a muzicii, paralel cu un stil autohton în artele plastice, în pictură şi în arhitectură, înnoiri pe terenul acestor arte (atîta cît au permis erminiile) se resimt încă de pe timpul lui Ştefan cel Mare şi Petru Rareş şi continuă pînă în epoca lui Constantin Brâncoveanu. Muzica s-a decis, şi de data aceasta, să aibă unele responsabilități; în epoca de constituire şi de dezvoltare a fost angajată în luptele sinodale, cultivînd teme cerute de împrejurări şi permanentizate în repertoriul cultic: trinitatea (imnele heruvimice), consubstanțialitatea Tatălui cu Fiul (Unul născut), dogma Theotokos (troparul *Născătoare de Dumnezeu*) şi forme retorice adecvate funcției active, specifice perioadei de apărare a credinței: *ectenia, doxologia, troparul, condacul* şi altele. După căderea Constantinopolului, muzica îşi asumă noi răspunderi, în consonanță cu celelalte arte; ea se decide să devină conservatoare, ca singură cale de menținere a ortodoxiei prin propagarea aceleiaşi imnologii, în spiritul tradiției şi ca o garanție a unității religioase a Răsăritului. Chiar şi cele două reforme mai însemnate din acest răstimp (prima a lui Kukuzèles, la începutul mileniului, a doua în

epoca modernă, de la 1814, datorată lui Hrisantes şi altora) au fost opere de întărire, de permanentizare şi nu de discontinuitate.

a) **Începuturi**

Ca şi artele plastice, muzica a cunoscut o existență confuză la începuturile ei. Creştinismul a apelat la surse diverse, pînă la constituirea unei expresii muzicale proprii. În pictură, coexistă unele motive semantice greceşti, de pildă Iisus în chip de ucigător al balaurului, cu elemente florale şi simbolice asiatice; în muzică, psalmii biblici se asociază cu modurile tradiționale ale Greciei clasice şi păgîne. Muzica exista ca artă în viața comunităților din zonă, fie că îndeplinea funcții liturgice, ca la evrei (ori în misterii, de pildă, la Eleusis), fie estetico-morale, ca la frigieni şi libieni, după celebrele mituri despre care ne vorbesc *Vechiul Testament* şi tratatele. Din ele aflăm că muzica era patronată de o personalitate divină prestigioasă, iar pitagoreicii o situau deasupra artelor, asociind-o cu sacralitatea cosmică. Prin urmare, conchide un reputat muzicolog, nu era vorba de a inventa o artă nouă, *ex nihilo*, ci de „adoptarea sistemului grecesc, de a-l curăți şi reduce astfel, dacă nu transformîndu-l radical, de a face din el temeiul şi regulamentul absolut sever al unei noi maniere de cîntare, restrînsă la necesitățile şi caracterul cultului”[1)]. Dumitru Cuclin se referă la reforma apuseană gregoriană, care a trecut, la timpul ei, prin momente asemănătoare (dar nu identice) cu cea răsăriteană. De aceeaşi părere este şi un alt cunoscător în materie, la care o să apelăm în mai multe rînduri, în cele ce urmează: „Negreşit, părinții şi scriitorii bisericeşti nu sînt inventatorii muzicii creştine. Ei au turnat numai un spirit nou şi au indicat o fizionomie anume

sau o ținută muzicală compatibilă cu Evanghelia. Metodul lor a fost, cum era şi firesc, mai mult indirect şi de natură negativă, întrucît aveau de stăvilit abuzurile şi de înlăturat particularismele ce puteau veni odată cu noile gloate creştine, într-o lume pe care biserica o detesta în trecutul ei şi avea misiunea s-o depăşească printr-un aluat nou”[2)].

Epoca începuturilor a fost grea şi contradictorie. Masa credincioşilor nu era formată numai din „gloate”, ci şi din „elite” intelectuale, pregătite în centre de înaltă cultură. Ele veneau cu tradiția lor muzicală, grecească, ebraică etc., la care țineau foarte mult, chiar dacă trecuseră la creştinism. În multe rînduri, autoritățile ecleziastice au lansat apeluri ferme pentru a preveni tulburarea slujbelor cu muzică prea „liberă”, ce venea în contradicție cu idealul de viață pioasă şi cucernică. În pictură, în aceeaşi vreme, scenele din viața Mîntuitorului, a Fecioarei Măria, a sfinților erau tratate în spiritul tradiției mitologice. În muzică, imnurile de laudă erau cîntate, adesea, în tonație asiatică, senzuală şi dulceagă, ceea ce provoca mai curînd efecte rizibile decît grave şi solemne. De aceea s-a simțit nevoia unui curent „negativ”, cum remarca Petre Vintilescu, pentru soluționarea stării de criză.

Pentru moment, psalmul s-a impus drept singura formă de cîntare unanim acceptată. Era şi cîntec şi rugăciune şi îndeplinea funcții distincte: apologetică, estetică şi de „chemare”. Introducerea psalmilor creştini este opera evreilor trecuți la noua religie, îndeosebi a celor din Ierusalim, unde Biserica lui Iisus se afirmase, deocamdată, cel mai puternic. Se ştie că la *Cina cea de taină*, după ce Hristos Iisus a frînt pîinea şi a binecuvîntat vinul, ca trup mistic şi, respectiv, ca esență a noii legi, a cîntat psalmi împreună cu ucenicii. În amintirea acestei sfinte agape, apostolii sfîrşeau întîlnirile lor religioase cu frîngerea pîinii şi cu cîntări psalmice. Este limpede că

tradiția nu permitea ca psalmii să lipsească de la nici o întrunire cultică. Ei se aflau în admirația sfinților părinți, fiind recomandați credincioşilor ca modele de cîntare şi de înțelepciune divină. „Psalmul, spunea Sf. Vasile cel Mare, este vocea Bisericii: el înveseleşte sărbătorile şi face să nască în inima omului dorul după Dumnezeu. Chiar şi din inimile de piatră psalmul stoarce lacrimi. El este o faptă îngerească, o trăire cerească, o mireasmă duhovnicească. Ce poate fi mai înțelept oare ca această povață a învățătorului care ne îndeamnă să cîntăm, pentru ca în acelaşi timp să şi învățăm cele ce ne sînt de folos? Nu se întipăresc astfel oare, în felul acesta, în sufletele noastre şi mai bine învățăturile? Căci este ştiut că învățăturile care se dau cu forța nu pot să dăinuiască în suflete, pe cînd învățăturile care pătrund în suflete cu plăcere, rămîn de-a pururi. Ce nu poate învăța cineva din psalmi? Măreția bărbăției, exactitatea dreptății, însemnătatea înfrînării, desăvîrşirea judecății, chipul în care să se pocăiască, măsura în care trebuie să rabde şi tot ceea ce se poate spune despre lucrurile cele bune. Numai aici poate să găsească teologia cea desăvîrşită, aici prezicerea venirii în trup a Domnului Hristos, aici amenințarea celei veşnice, aici nădejdea învierii, aici teama iadului, aici făgăduința măririi ce ne aşteaptă, ca şi dezvăluirea tainelor celor neajunse, căci toate se găsesc adunate aici în cartea psalmilor, întocmai ca într-o comoară bogată, care este pusă la îndemîna tuturor”[3)].

Funcția didactică a psalmilor era o temă nouă şi oportună pentru realizarea unității spirituale a grupurilor de credincioşi proveniți din diverse culturi, cu riscul unei stagnări, a unei oarecare dependențe față de mentalitatea tradițională iudaică. Dar şi mai nouă şi mai productivă era ideea folosirii psalmilor ca suport teologic pentru noua credință. Sfîntul Vasile face delimitarea între ceea ce sînt

psalmii, imnuri religioase aparținînd *Vechiului Testament*, şi ceea ce pot ei să devină, şi anume, documente tălmăcitoare şi de relevare a adevărurilor creştine de credință. Faptul că Sfîntul le denumeşte şi le specifică în *Omilia* sa nu este lipsit de interes: previziunea venirii Fiului Omului ca Dumnezeu întruchipat; taina Învierii, care este esența creştinismului, răscumpărarea păcatelor prin pogorîrea în iad, înfricoşata judecată de apoi. Ni se precizează temele liturgice (despre care se cunoştea atunci foarte puțin), dar şi temele artelor religioase, vizînd imnul creştin, diferit de cel psalmic, cu interes şi pentru temele picturii. Acum apar, în plan plastic şi imnologic, icoana naşterii, a învierii, ca şi imnele Sfintei Treimi. Acest curent nou şi riguros în gîndirea patristică are explicații istorico-mentale precise. În primul rînd, libertatea religioasă acordată de împăratul Constantin cel Mare, prin recunoaşterea creştinismului ca religie de stat, a permis exprimarea deschisă a opiniilor, organizarea sacerdoțiului şi desfăşurarea oficiilor ritualice în locaşuri corespunzătoare de cult: elaborarea unei doctrine care să fixeze clar şi decis principiile călăuzitoare ale noii credințe. Libertatea religioasă a sporit numărul popoarelor şi al adepților, ceea ce a creat noi perspective în privința organizării ecleziastice şi a redactării corpusului de doctrine care trebuia conceput mai cuprinzător şi mai elastic, pentru a nu trezi susceptibilități previzibile. Grija Bisericii de a respecta „specificul local" trebuie înțeleasă ca o delimitare față de *Vechiul Testament*, care începe să se provincializeze. Ilustrativă este polemica Sfîntului Pavel cu Biserica din Ierusalim şi cu unii dintre apostoli, pe tema, pretinsă de ei, a obligativității tăierii împrejur a oricărui novice, înainte de a primi taina botezului. Se crea astfel o stavilă dintre cele mai serioase, care putea duce la compromiterea definitivă a creştinismului.

Deocamdată, psalmul reprezintă singurul text imnic în biserica creştină, cu perspectiva de a se constitui în model de inspirație pentru noua credință. Cine a introdus psalmul ca text de lectură a sugerat şi tehnica psalmodierii, adică a *cîntării specifice*, unde alternau părțile recitate cu cele cîntate. „Odată cu *Psaltirea*, ni se spune, trecu în biserică şi *psalmodia*, adică muzica, melodia sau cîntarea psalmilor, cu toate regulile ei. Pentru a cunoaşte, deci, cîntarea bisericească a primilor creştini trebuie să ne adresăm sinagogii, din cadrul cultului căreia s-a inspirat, în bună parte biserica, pentru aşezarea primelor ei rînduieli liturgice. Din nenorocire, însă, nu ni s-a transmis nici un document muzical, nici o bucată aşezată pe note muzicale, care să ne pună în curent cu melodiile religioase ale vechilor iudei. Din cauza sistemului lor de a întemeia muzica pe tradiții orale este aproape imposibil de a determina precis şi documentat melodiile vechi iudaice”[4)].

Sistemul lor nu reprezintă, de fapt, „nici un sistem”. Este de mirare că această etnie, care a scris atît de mult despre trecutul său îndepărtat, pentru a-şi conserva memoria, care şi-a creat mituri personale, care n-a lăsat nici un nume neinventariat, n-a dat nici o atenție scrierii muzicale. Notarea muzicală se face pentru conservare, memorizarea şi transmiterea cîntării; altfel, ea se uită sau se alătură oralității. Evreii învățau cîntecul după auz şi aşa se transmitea de la o generație la alta. Textul de psalm (care, adesea, se „citea”) purta două rînduri de semne; unul marca punctuația obişnuită, limitată la punct şi virgulă; celălalt, la fel de simplu, marcat cu o culoare specifică, indica locul unde acelaşi citat devenea psalm, adică lăsa lectura la mijlocul versului ori unde se afla semnul, pentru a scoate în evidență, sub accent tonic, o vocală, un cuvînt ori un grup de cuvinte; era ca o atenție admirativă, cu adresă la divinitate. Se poate ca „locurile”

privilegiate să se fi înmulțit, cu timpul, în text, nu şi numărul de semne. Dar notația este rudimentară, pentru că nu se deosebeşte ca tehnică de cea fonetică propriu-zisă. Ea fixează în mod liber accent şi ton vocalic, fără a cunoaşte rigoarea matematică a scării şi a intervalului, aşa cum se putea întîlni în notația greacă.

Sfîntul Vasile cel Mare era foarte entuziasmat, cum s-a văzut, de virtuțile moral-teologice ale psalmodierii. El considera psalmodierea superioară oricărei alte cîntări. În afară de cele trei moduri muzicale de bază, *dorian*, *frigian* şi *lidian*, care atestă apartenența lor etnică şi tipul melodic, grecii din epoca Antichității tîrzii aveau cunoştințe şi de o altă morfologie, transmisă prin tradiție pitagoreică şi consemnată de Plutarh, printre alții, în al său *Tratat despre muzică*. Este vorba de o tipologie dictată de instrumentele muzicale prin care ni se comunică melodia: *muzica auletică*, de la *aulos*, un instrument de suflat, amintind de flaut şi de fluier, şi *muzica citaretică*, sau *citaredia*, după *citharea*, un instrument apropiat ca formă şi univers sonor cu vioara. Plutarh era un platonician foarte sobru în privința gustului artistic: el exprima preferințe pentru *muzica auletică* şi *muzica citharetică*, întrucît acestea corespundeau modului doric, aspru şi maiestuos, aşa cum au fost educați grecii în epoca lor eroică şi homeriană.

Evreii au dezvoltat altă direcție în muzică. Aflăm, din psalmi, că se foloseau de mai multe tipuri de instrumente în cîntările ritualice. De pildă: „Lăudați pe Domnul în alăută, în psaltire cu zece strune, cîntați-I lui" (Ps.32); „În psaltire cu zece strune, cu cîntece din alăută" (Ps. 90); „Cîntați Domnului cu alăută, cu alăută şi în sunet de psaltire;// Cu trîmbițe şi în sunet de corn, strigați înaintea împăratului şi Domnului" (Ps. 97); „Să laude numele Lui în horă, în timpane şi în psaltire să-I cîntați Lui" (Ps. 149); „Lăudați-L pe El în glas de trîmbiță;

lăudați-L pe El în psaltire şi în alăută//. Lăudați-L pe El în timpane şi în horă; lăudați-L pe El în strune şi în organe.// Lăudăți-L pe El în chimvale bine răsunătoare; lăudați-L pe El în chimvale de strigare; // Toată suflarea să-L laude pe Domnul" (Ps. 150).

Acest bogat repertoriu de instrumente muzicale fundamentează un singur gen de cîntare şi de interpretare, imnologia. Am putea deduce că vocea şi interpretarea instrumentală erau unite; în orice caz, îşi găseau utilitatea fără prejudecată, în ritual. Să se observe că Sf. Vasile distinge numai cîntarea psalmică, separînd-o ca pe un gen aparte; ea s-ar putea baza pe un instrument propriu denumit „psaltire". În această privință, Sfîntul Vasile cel Mare aminteşte de Plutarh: „instrumentul" psaltire individualizează o ramură distinctă a muzicii. De ce auletica şi citaredia, lăudate de mari personalități greceşti pentru sobrietatea ethosului, nu au fost luate în considerare la constituirea muzicii religioase creştine ? Să reținem, mai întîi, această părere: „Psaltirea este un instrument muzical care scoate sunete în chip melodios, însoțind melodia glasului"[5)]. Şi în alt loc: „Ca să vorbim în chip figurat, construcția trupului omenesc este un fel de psaltire şi un fel de instrument muzical adaptat după toate regulile muzicale pentru a aduce imne de laudă Dumnezeului nostru. Faptele care se săvîrşesc prin trup şi care țintesc la slăvirea lui Dumnezeu, atunci cînd mişcările noastre sînt în acord desăvîrşit cu rațiunea, sînt în cazul acesta un fel de psalm, după cum, de altfel, tot ceea ce ține de contemplarea cea înaltă, ca şi teologia, este un fel de cîntare. Încît psalmul este un gînd plin de melodia care vine să se atingă de un instrument într-un ritm frumos şi în conformitate cu ideile cele armonice, iar cîntarea este un glas plin de melodie, redat în chip armonic, fără de amestecul vreunui instrument muzical"[6)]. Exprimarea figurată

a autorului ni se pare străvezie, el asociind pe de o parte psaltirea, pe de alta omul cu instrumentele muzicale, în baza conceptelor greceşti de armonie. Ca urmare, singurul „instrument" de preferat în cîntarea bisericească se doreşte a fi omul. El se distinge în perfecțiune la un mod comparabil cu Psaltirea, carte sfîntă, şi, se înțelege, poartă în ființă urmele divinității care i-a dat suflare. Nu *citaredia* ar trebui să modeleze muzica religioasă creştină, ci varianta figurată a Psaltirii. Iată de unde porneşte opoziția față de utilizarea instrumentelor muzicale, în cultul Bisericii Ortodoxe.

b) **Poetica muzicii**

Această atitudine fermă a sfinților părinți s-a resimțit de îndată în planul creației. Încă din vremea Sfîntului Vasile, se semnalează utilizarea cultică a imnului *Lumină lină*, cîntat şi astăzi la Vecernia mare. Este un imn hristologic, ceea ce rezultă din simbolica luminii, dar şi trinitar („Lăudăm pe Tatăl şi pe Fiul şi pe Sfîntul Duh Dumnezeu") şi, după toate probabilitățile, s-a născut din atmosfera sinodală de la Niceea. Caracterul lui primitiv ca formă rezultă din dispunerea textului în unități de limbaj specifice prozei, fără nici o intenție de organizare strofică. Este un neo-psalm, de aceea a şi fost admis atît de timpuriu în biserică alături de psalmii tradiționali. La origine, trebuie să fi cunoscut o redactare mai sobră, în spiritul unei discipline intervalice strînse (care încă mai oscila între prozodia liniară şi cantitativă a Antichității greceşti) şi notația nouă, în curs de clarificare, de tip calitativ şi armonic, ce valorifica libertatea accentuării silabice. Ni se pare incredibil ca formele atît de rapid suitoare la scară („Vrednic eşti în toată vremea..."), bogăția melismelor („lumina cea de

taină", „te măreşte") să fie strîns dependente de psalmii tradiționali.

Accentul tonic, acela care eliberează vocala şi silaba de interval, prelungindu-l în melodic, înseamnă prima mare descoperire muzicală pe terenul imnografiei creştine, a doua fiind troparul organizat în strofă şi în sistem silabic. S-au deschis perspectivele noii cîntări religioase, prin delimitarea tehnicii modale a Antichității greceşti față de sistemul silabic al muzicii bizantine. Muzica veche era *modală* (modul frigian, dorian, lidian şi subdiviziunile respective); fiecare *mod* în parte trezea anumite predispoziții şi stări sufleteşti, asemenea poeziei, organizată şi ea în structuri liniare şi cantitative, cum avea să rețină, peste veacuri, şi Eminescu: iambii „suitori", iar dactilii „săltăreți". La festivități publice, era de preferat să se recite din Vergiliu, mai riguros şi mai „doric"; la întruniri mai intime, din Catul, senzitiv şi „frigian". Într-o anecdotă se povesteşte că Alexandru cel Mare, pe cînd se afla la un ospăț cu camarazii de arme, ar fi auzit un cîntec grav şi bărbătesc. Simțind în el un îndemn războinic, împăratul a dat semnal de luptă; dar, cînd să-şi încingă armele, i-a ajuns la ureche o melodie duioasă din fluier, ceea ce l-a făcut să se aşeze din nou la masă.

Biserica nu dorea cîntece vesele sau triste, de exaltare ori de moleşire şi atîta tot. *Accentul silabic* a eliberat muzica primilor creştini de tirania modurilor, care o mențineau în ordinea moralei. „În definitiv, creştinismul, deşi luase naştere în Palestina, totuşi se dezvoltă în mediul greco-roman, față de care nu putea să rămînă indiferent şi fără nici un pic de aderență tradițională. Compunerea de imne fiind îndeosebi contribuția elementului elin din biserică, se înțelege că ele se întemeiau mai mult pe regulile muzicii greceşti. Cîntarea elinilor aducea, prin urmare, în biserică, spiritul muzical al

Greciei, aşa după cum psalmii împrumutaseră formele cîntării de la iudei”[7)].

Paralel cu izbînda accentului tonic şi cu aplicarea lui în muzică, se înmulţesc şi textele literare destinate să fie valorificate după modelul psalmilor, constituind, încetul cu încetul, fondul liturgic al creştinismului. Aceste imnuri noi aveau, la început, o formă redusă sub aspect literar, de dimensiunea unei fraze şi alternau în cîntare cu psalmii tradiţionali. Şi astăzi a rămas în practica de cult ca unele dintre ele să se cînte împreună cu psalmii biblici. Exemplul clasic îl reprezintă Vecernia mare de sîmbătă seara, care începe, ca orice oficiu religios, cu rugăciuni şi cîntări, printre acestea aflîndu-se, după tipic, psalmii 103 („Binecuvîntează, suflete al meu, pe Domnul”), 140 („Doamne, strigat-am către Tine”), 141 („Cu glasul meu către Domnul am strigat”) şi 114 („Iubit-am pe Domnul că a auzit glasul rugăciunii mele”) etc., dar şi *ectenii* („Să zicem toţi din tot sufletul şi din tot cugetul nostru, să zicem !”) şi *doxologii* („Mărire Tatălui şi Fiului şi Sfîntului Duh/ Şi acum şi pururea şi în vecii vecilor, amin!”.

Textul doxologiei citate are un sens didactic şi teologic, întrucît declară dogma trinităţii; se poate bănui rolul activ al acestei imnologii minore în oficiile de cult: de unde, la început, era dominată de psalmi şi acceptată cu toleranţă, chiar cu neîncredere, în programul cîntărilor, în perioada clasică a patristicii din secolul al IV-lea încoace, şi-a dovedit utilitatea în momente grele pentru ortodoxie. Psalmii erau prea abstracţi pentru individul obsedat de ideea păcatului personal şi a mîntuirii. Ei evocau momente îndepărtate din istoria evreilor, vesteau venirea apropiată a Fiului Omului (eveniment, care, de fapt, se şi întîmplase), dar nu aduceau dezlegări concrete şi directe la situaţia curentă. Secolul al IV-lea a fost foarte zbuciumat, ca şi celelalte imediat următoare,

datorită mişcărilor eretice care au tulburat în mai multe rînduri tot imperiul. Venise timpul să fie lămurite, prin discuții teoretice şi de o amploare necunoscută în istoria omenirii, adevărurile de credință care au fundamentat noua religie: dogma trinității, a consubstanțialității Tatălui cu Fiul, despre cele două naturi (firi) ale lui Iisus Hristos (divină şi umană), unite într-o singură Persoană („Unule-născut"), despre naşterea tainică şi miraculoasă (*Theotokos*). Artele au intervenit simultan şi energic, în sensul că pictura religioasă şi imnografia s-au lăsat sensibilizate de învățături, răspîndind printre credincioşi adevărurile de credință dezbătute polemic în sinoadele ecumenice. La distanță de un secol (325-431), au avut loc trei sinoade care au afectat psihologic şi mental popoarele din zonă, cît tot atîtea războaie. Icoana apare în Biserică, bucurîndu-se de autonomie deplină; imnul apologetic începe să fie ascultat cu interes crescînd, ceea ce a încurajat opera de creație în domeniu; psalmul pierde teren vizibil, fiind înlocuit adesea cu imnul creştin, în plină afirmare sau figurînd în ritual numai printr-un stih ori pericopă. Noua cîntare cuprinde, paralel şi în consonanță cu pictura, nu numai aspectele tematice, dar şi structurile formale, astfel că intervalul de timp dintre sinoadele ecumenice, înseamnă, pe plan poetic şi teologic, însăşi istoria imnologiei bizantine, de la *tropar* la *condac*, de la *canon* la *acatist*, de la *irmos* la *podobie*. „Aşa cum se prezintă în structura lor, doxologia mare ca şi cea mică sînt imaginea vie a imnului ieşit din dezvoltarea unui text biblic, a unei aclamații ori exclamațiuni biblice, justificîndu-şi prin aceasta întrebuințarea lor liturgică. Acest gen reprezintă, precum vom vedea, un punct de tranziție între imnul vechi, biblic al primei perioade şi între genul veritabil al imnului bisericesc, pe care îl vom întîlni chiar în veacul următor"[8].

În afară de funcția demonstrativă, în biserică, imnologia a intrat şi în dispute publice cu partizanii sectelor religioase. Era obiceiul ieşirii, cu icoana, în procesiune pe stradă, cîntîndu-se imnuri, fie canonizate (ca *Mărire Tatălui*), fie mai libere, pregătite special pentru asemenea împrejurări. Multe au rămas în afara cultului şi în uitare. Aşa procedau, deopotrivă, ortodocşii, ca şi ereticii. Primii au trecut, adesea, prin momente destul de grele, pentru că adversarii lor, de regulă teologi instruiți şi subtili, dețineau o artă eficace a insinuării şi a deturnării unui text de la sensul lui inițial. Se citează, în bibliografia de specialitate (cf. Petre Vintilescu), o încercare a lui Arie de a da o accepțiune proprie concepției antitrinitare imnului doxologic *Mărire Tatălui*. El îl reformula astfel: „Mărire Tatălui, *prin* Fiul, în Sfîntul Duh". Modificarea de sens este aproape imperceptibilă sub raport lexical, conducînd, la fel de imperceptibil, la confuzii de altă natură: în rugăciune, ne adresăm în mod curent Tatălui *prin* Fiul; se insinuează că *mărirea* se cuvine Tatălui. Pînă la conflictul cu Arie, formula doxologică se rezuma la prima ei parte: „Mărire Tatălui şi Fiului şi Sfîntului Duh"; apoi s-a adăugat: „şi acum şi pururea şi în vecii vecilor, amin!". Amănuntul lămureşte, printre altele, geneza unui cîntec religios.

Şi dintre ortodocşi s-au ridicat personalități de primă mărime, cu intenții propagandistice. Unul dintre ei este Efrem Sirul, din secolul al IV-lea. El a compus mai multe zeci de imnuri închinate Mîntuitorului, Sfintei Fecioare, lui Ioan Botezătorul, versuri despre moarte şi despre taina mirungerii. Cîntecele şi poemele lui au avut efect foarte puternic împotriva lui Arie şi a altor eretici. Din aceeaşi sursă, care se bazează pe informațiile istoricului Socrates, conspectăm că arienii din Constantinopole obişnuiau să tulbure slujbele religioase ale ortodocşilor de sîmbătă şi de duminică. Ei se

adunau noaptea în grupuri şi cîntau imnuri antitrinitare, retorice şi polemice. Un grup lansa întrebarea, sub formă cîntată: „Unde sînt acum acei care zic că trei nu sînt decît una şi aceeaşi putere?”, la care alt grup răspundea negativ, în spirit arian. În asemenea împrejurări, de înfruntare stradală, s-a născut „cîntarea alternativă” (*antifoanele*), precum şi forma retorică denumită *ipacoi*. Cît priveşte începutul antifonului „Unde sînt acum cei care...?”, el ne aminteşte un cunoscut vers de închisoare al lui Nichifor Crainic: „Unde sînt cei cari nu mai sînt?”. În replică la manifestațiile ariene, Sf. Ioan Hrisostomul a organizat coruri care cîntau, tot în maniera antifoanelor, repertoriul ortodox. Trebuie să fi fost destul de zgomotoase, de vreme ce împăratul a dispus interzicerea lor „din cauza incidentelor”.

Nici în vestul mediteranean lucrurile nu stăteau altfel. Faptul ne este confirmat de o confesiune lirică a Sfîntului Augustin: „Nu a trecut multă vreme de cînd Biserica din Milan a adoptat această practică edificatoare şi consonantă, prin care vocile, corurile tuturor fraților se unesc cu mare ardoare într-un singur cîntec. Un an mai înainte, sau aşa ceva, Justine, mama tînărului împărat Valentin, cîştigată de arieni, începu să-l persecute pe Ambrozie, în numele ereziei lor. Mulțimea de pioşi fideli petrecu nopți în Biserică cu riscul morții, împreună cu episcopul, servitorul vostru, iar mama mea, Servitoarea Voastră, al cărei zel a avut un rol de prim plan în aceste vegheri, nu trăia decît prin rugăciuni. Noi înşine, oarecum insensibili la căldura Spiritului Vostru, am împărtăşit emoția, consternarea cetății.

Astfel că, pentru a împiedica poporul să se demoralizeze în fața forței duşmane şi a îngrijorării, s-a luat decizia de a se cînta imnuri şi psalmi, cum se făcea şi în Orient. Această inovație s-a menținut pînă în zilele noastre şi

a fost adoptată în restul ecumeniei de un număr mare dintre comunitățile Voastre de fideli”[9)].

c) **Întemeietorii**

Secolul al V-lea aduce un element structural mai nou în cîntare, *troparul*; de aceea i se mai spune şi veacul troparului. Este primul tip de cîntare cu identitate stilistică proprie, din care se dezvoltă genul imnologic al muzicii religioase creştine. Troparul poate fi considerat o specie a imnului, de dimensiunea unei strofe, sub raport literar; din punct de vedere muzical, este o construcție liberă, dictată de ordinea accentelor silabice. „Strofa” nu delimitează un număr fix şi repetabil de unități metrice. Cuvîntul este împrumutat din domeniul versificației liniare şi cantitative, pentru a denumi o realitate ce ține de regimul calității şi al tonalității. De aceea se înfățişează ca un segment de „proză”, nu ca o strofă propriu-zisă, aşa cum ne-a obişnuit teoria literaturii. Nu este afectată poeticitatea „strofei”, din contra, textul se distinge printr-un fior liric accentuat, printr-un registru cromatic şi ornamental, în planul melodicității, prin construcții verbale figurate, care pregătesc starea de transport extatic. Acestea sînt, printre altele, troparele Maicii Domnului, dintre care, cel mai cunoscut şi acceptat în cult încă din secolul al V-lea este *Născătoare de Dumnezeu*.

Dacă secolul al V-lea a fost denumit „secolul troparului”, în temeiul imnului religios, cel următor, al VI-lea, aparține *condacului*. Între timp s-a produs o modificare de orizont ontologic; societatea feudală bizantină trecuse prin seismele a patru sinoade ecumenice: Niceea (325), Constantinopole (381), Efes (431), Calcedon (451). După încheierea luptei, omul are tendința de a prelungi în propria-i

existență aceeaşi experiență dramatică, dar sub formă intermediată, în amintire şi în poveste. Cele patru sinoade ecumenice, care au fundamentat, după aprige controverse, doctrina creştină ca *dogmă revelată*, au pus în mişcare febrilă toate categoriile socio-profesionale ale imperiului, de la sclav pînă la împărat; ca întindere geografică, de la India pînă la Atlantic şi de la Carpați pînă în Valea Nilului. Fireşte, nu toate zonele au fost solicitate egal de intens şi într-un singur mod, dar fiecare s-a manifestat într-o formă sau alta, inclusiv spațiul carpato-dunărean, prin episcopii din Tomis şi prin „călugării sciți".

În epoca militantă, creştinii aveau nevoie de cîntece lirice de chemare şi de îmbărbătare. Este timpul imnologiei scurte, strigate şi mobilizatoare, al troparului apologetic şi retoric. Cînd lucrurile se mai calmează, se dezvoltă gustul pentru expuneri mai întinse, mai analitice, epicizate, în care să se poată înfățişa, pe larg, secvențe înlănțuite din existența pămîntească a Mîntuitorului, scene din viețile sfinților, aspecte martirologice. Este materia din care se întruchipează specia genului imnologic numită *condac*. Un asemenea imn este *Condacul naşterii lui Hristos*, compus de Roman Melodul în secolul al VI-lea[10)]. Partea literară a textului se constituie din 24 de strofe a 21 de versuri fiecare, în afară de prima, care cuprinde doar 11. Aceasta îndeplineşte funcția de introducere (*literar*) şi de *stihoană* (muzical). *Condacul naşterii lui Hristos* înfățişează, aşa cum arată titlul, momentul în care „toată suflarea" are revelația apariției pruncului sfînt în ieslea din Betleem. Scenariul ce se desfăşoară pe un spațiu de 763 versuri este cunoscut din diverse surse, transmise prin textele scripturistice şi prin tradiție, meritul autorului fiind acela că le-a organizat în chip original, pentru cîntare. El a creat,

deopotrivă, versurile, deci a stabilit şi schiţa narativă şi muzica.

Ca structură de gen, condacul rămîne, totuşi, în domeniul liricului. Epicul nu a găsit resurse să se afirme puternic şi de sine stătător în arta creştină a Răsăritului. Nici Apusul nu iese din această ordine. Prima mare capodoperă a catolicismului poate fi considerată *Confesiunile* Sfîntului Augustin, scrisă în latină. Pentru acest scriitor inspirat şi sacru, frumosul nu este obiect de studiu epuizabil prin expunere sistematică, ci o revelaţie care se dezvăluie miraculos, eul lăsîndu-se cuprins de bucurie şi de admiraţie. Aşa se explică de ce *Confesiunile*, deşi îşi au izvorul în litera aspră a dogmei, îmbracă veşmîntul poemului liric. Înfiorat de evidenţa adevărurilor supreme, creştinul are mereu tendinţa de a ceda liricului, chiar şi atunci cînd elaborează un referat de cea mai doctă ţinută; el presimte în fiecare clipă că se află pe calea unor descoperiri excepţionale. Revelaţia nu înseamnă numai cunoaştere mistică, ci, mai ales, bucuria cunoaşterii, profund lucrătoare în om. Cînd Sf. Augustin ne vorbeşte despre iubire şi despre frumos, el nu operează cu instrumentele didactice ale esteticianului de profesie, ci devine poet şi imnolog. Şi în privinţa cîntecului religios creştin trebuie să gîndim la fel: dacă, uneori, *condacul* ori *canonul* poartă denumirea de *poem*, în accepţiunea teoriei literare, se cuvine să vedem aici un exces terminologic. Arta creştină, în general (şi cea de rit ortodox, în special) nu a cultivat formele epicului, pentru motivul clar că actualizează istoria, transformă trecutul în prezent. Numai prin prezentul devenit sărbătoare şi bucurie (*Condacul Naşterii lui Iisus Hristos*) se justifică victoria liricului asupra epicului.

Întemeietorul *condacului* este *Roman Melodul*, cea mai mare personalitate a Bizanţului din prima jumătate a

mileniului întîi. A fost contemporan cu împăratul Justinian şi se bucura de ocrotirea şi de admirația acestuia. Prin cîntările sale şi-a cîştigat un asemenea prestigiu religios, încît, pe la începutul secolului al şaptelea, probabil imediat după moarte, era venerat ca sfînt. Ziua lui de sinaxar prilejuia cîntări de cinstire, alcătuite de urmaşi. El a pus bazele stilului monumental, aşa cum rezultă şi din cele cîteva clemente descriptive ale *Condacului Naşterii lui Iisus Hristos*, o capodoperă a genului, pe gustul suveranilor bizantini, iubitori de fast. Nu se cunoaşte exact cînd condacul a fost canonizat pentru serviciul religios (informația parvenită este confuză), dar avem certitudinea că se armoniza perfect cu recenta ctitorie justiniană, Biserica Sfînta Sofia, împărăteasa tuturor lăcaşurilor din ecumenie, aşa cum corala lui Bach, mai tîrziu, avea să se armonizeze cu catedrala gotică. „Ca pregătire pentru acest nou gen de imn bisericesc, se socoteşte totuşi predica bizantină a veacului al V-lea, care, în opoziție cu vechea predică mai mult didactică, îmbracă formă poetică. Se citează îndeosebi predica retorico-poetică a lui Vasile de Seleucia şi dialogurile alfabetice ale lui Proclu. Condacul este chiar definit ca o *predică poetică*, şi anume ca o predică lirică, o poezie în care s-a transpus dogma. S-a stabilit chiar că dogmatica imnelor lui Roman concordă perfect cu politica religioasă a lui Justinian, căreia opera melodului i-ar fi fost afiliată în preocupările sale”[11)]. Ca variantă poetizată a predicii, condacul, în măsura în care era admis în serviciul de cult, evoca viața sfîntului din calendar. Cum mineele, sinaxarele şi proloagele puneau la dispoziție un număr mare de biografii sfinte, înseamnă că specia condacului devenise foarte solicitată. Roman Melodul a îmbogățit-o cu un repertoriu întins, de ordinul sutelor de piese, multe atestate documentar, puține transmise pînă astăzi.

Condacul descrie sărbătoarea şi elogiază viața sfîntului prăznuit. Cînd descrierea este mai amănunțită, fragmentul respectiv din condac poartă denumirea de *icos*; împreună sînt variante ale uneia şi aceleiaşi specii imnologice, de aceea adesea se confundă. De regulă, condacul începe cu o strofă de tip tropar. Ea poate fi independentă ca muzică şi text, creație împrumutată de la alt autor. Mai frecvent, prima strofa poartă şi denumirea de *irmos* şi îndeplineşte o funcție modelatoare pentru toate celelalte care îl urmează. Dacă este să realizăm o paralelă cu muzica apuseană de cult, mai nouă, putem constata un traseu asemănător, de la simplu la compus, adică de la o monadă care înlănțuie întregul; pe de o parte, „elementele fundamentale ale cîntecului gregorian au ieşit din sistemul muzical al vechilor greci”[12)], simplificat şi adaptat; pe de alta, corala lui Bach a înglobat motetul lui Palestrina, aşa cum condacul s-a întemeiat celular pe *tropar* şi pe *irmos*.

În secolul al VII-lea apare o nouă specie a genului imnologic, anume *canonul,* care se va dezvolta deplin în secolul următor. *Canonul* se aseamănă ca structură cu *condacul,* dar cunoaşte o segmentare mai sofisticată şi simbolică. Cîntarea lui în biserică era, probabil, foarte spectaculoasă, dată fiind întinderea textului şi mulțimea participanților. În timpul desfăşurării ritualului cîntării, unele grupuri de corişti se deplasau în mijlocul edificiului ori urcau pe *solee* special amenajate, scoțînd în evidență anumite semnificații teologice ale textului. Asemenea secvențe se numeau *catavasii*. Imnologia se afla pe cale de a deveni artă dramatică. Totuşi, ea nu a evoluat în direcția spectaculozității scenice, rămînînd, ca şi liturghia, să răspundă cerințelor eclesiastice. În apusul Europei, Biserica a trebuit să împartă cu teatrul experiența imnografică, despărțindu-se cîntarea religioasă de cea laică. „Muzica de operă, spune un vechi dascăl al teologiei române,

cu combinarea ei între cîntarea soliştilor şi a instrumentiştilor de tot felul, cu muzica corală de pînă aci a înveselit mult sumbra muzică palestriniană şi a dat naştere oratoriilor şi sonatelor pentru orgă şi diferite instrumente, iar muzica simfonică a pus şi mai mult orchestra în serviciul bisericii şi a şters aproape cu totul deosebirea dintre biserică şi sala de concert şi de operă. E impunător, e măreţ, te simţi cu totul transportat cînd asculţi un oratoriu sau o messă de Haydn sau Mozart, de Bach sau de Beethoven, dar pierzi noţiunea spaţiului şi nu mai ştii dacă te afli în biserică sau la operă"[13]. Esteticul a cîştigat teren în defavoarea teologicului. Mai precis, frumosul divin nu mai poate fi identificat, decît cu mare dificultate, în cîntarea bisericească. Aşa s-au petrecut lucrurile şi în pictură, începînd cu Renaşterea italiană. Cuvîntul *divin*, pentru Bach sau Rafael, a devenit figură de stil. Fenomenul laicizării, al spectaculozităţii este urmărit la faţa locului şi de unul dintre contemporanii lui Bach, anume Schubart, compozitor el însuşi, interpret şi istoric al muzicii. Autorul constată decăderea muzicii bisericeşti germane, încă de pe timpul lui Luther, „într-un fast ostentativ şi lipsit de substanţă"[14].

Odată cu Roman Melodul, imnologia iese din anonimat. Melozii şi cîntăreţii religioşi se înmulţesc fără precedent, asemenea profeţilor din Vechiul Testament. Ei se constituiau într-o categorie socială foarte apreciată în imperiu, iar cei mai importanţi erau veneraţi ca sfinţi şi rînduiţi în sinaxar. Chiar şi împăraţii concurau la gloria de melozi şi de psalţi; împăratul Justinian, de pildă, este autorul celebrului imn trinitar *Unule Născut*. După Justinian, Biserica devenise sufletul şi oglinda tuturor, iar prin simbolul trinitar reprezentat de Sfînta Sofia, ce trona în capitală, se realiza uniunea spirituală a popoarelor din marele imperiu creştin. În loc să meargă la circ ori la

teatru, lumea prefera să participe la liturghie şi să se împărtăşească din sfintele taine. Mai puţine teatre şi petreceri lumeşti, mai puţini actori şi comedianţi, mai mulţi preoţi şi cîntăreţi de imnuri religioase. Niciodată cerul nu a fost mai aproape de pămînt ca în acele vremuri, iar Biserica, mai împlinită în universalismul ei. Nu este vorba de un interes minor, cantitativ, adică de cuprindere numerică a popoarelor lumii, ci de unitatea spirituală între ierarhii: bisericească şi cerească. Un asemenea miracol nu s-a mai resimţit în istoria creştinismului, nici în est, nici în vest. Este opera împăraţilor, preoţilor şi melozilor. Aflaţi într-o colaborare ideală, ei au dovedit cu puteri proprii existenţa lui Dumnezeu.

Cel mai important dintre imnologii vremii, probabil figura dominantă a întregului mileniu, este Sf Ioan Damaschin, despre care se scrie în *Istoria bisericească* a lui Ion Rămureanu (şi colab.) că a dezvoltat o iconosofie precisă[15)] cu funcţii multiple: *estetică*, *pedagogică*, *laică* şi *latreutică*. Chiar şi în timpuri mai noi se recunoaşte că scrierile lui Ioan Damaschin, de dogmatică, de muzicologie, împotriva ereziilor creştine (monofizismul, nestorianismul, iacobismul etc.) au fost benefice pentru vremea sa, ca şi „pentru vremea noastră"[16)]. Dogmatica lui încă se citeşte cu interes printre studenţii teologi. Aproape că nu există domeniu teologic ori bisericesc unde Sf. Ioan Damaschin să nu-şi fi adus contribuţia decisivă. Ca să cităm un singur aspect biografic, epoca sa, secolul al VIII-lea, coincide cu războiul icoanelor, la care sfîntul a participat cu toată însufleţirea şi forţa intelectuală. Intervenţiile lui au fost atît de oportune şi de benefice, încît se poate spune că a salvat ortodoxia, aşa cum Efrem Sirul a apărat Biserica din Edessa, împotriva presiunilor sufocante ale ereticilor arieni. S-a remarcat prin scrieri teologice de interes dogmatic, misionar, muzical, beletristic şi practică

liturgică. Lui i se datorează *primul tratat complet de dogmatică*, primul tratat despre icoane, prima mare sistematizare a muzicii. Apăruseră şi înainte de el studii de valoare, aparţinînd unor personalităţi geniale şi inspirate, de la Origen la părinţii capadocieni, de la documentele sinoadelor ecumenice la Evagrie Ponticul şi Dionisie Pseudo-Areopagitul. Ele se numeau tratate, comentarii (la psalmi) ori la Biblie, omilii, stromate, canoane etc., într-un cuvînt, teologia creştină, ca ştiinţă apologetică privind destinul divino-uman al creaturii, luase fiinţă. Dar nu exista o sinteză a tuturor scrierilor, o organizare a lor într-un sistem de doctrină unitar şi coerent. Practic, Sf. Ioan Damaschin este primul teolog complet al ortodoxiei. În domeniul misionar, el a elaborat două-trei tratate despre înţelesul teologic al icoanei, pledînd pentru reprezentarea în imagine vizuală a lui Iisus Hristos, cel revelat pe cruce, precum şi a tuturor sfinţilor. Tratatele amintite (de fapt variante ale uneia şi aceleiaşi scrieri) nu au fost precedate de lucrări asemănătoare; doar sugestii în sfintele evanghelii şi în lucrările lui Dionisie ori la Sf. Vasile, despre semnele simbolice. Ele pun pentru prima dată în circulaţie teoria despre funcţia teologică a icoanei şi frumosul divin, cerută, pentru moment de urgente clarificări de principiu, în polemicile cu iconoclaştii, dar actuale şi astăzi. Ioan Damaschin este şi autorul unui roman popular, *Varlaam şi Ioasaf*, foarte citit şi răspîndit în tot Evul Mediu. A fost tradus mai întîi în limbile de cult ale creştinismului, greaca, latina, slavona, şi apoi în cele naţionale, din estul şi vestul Europei. În limba română, se cunoaşte în varianta lui Udrişte Năsturel din secolul al XVII-lea, după care au urmat mai multe redactări prescurtate şi adaptate, efectuate de clerici. Romanul a fost scris cu intenţii polemice şi misionare şi se referă la epoca post-apostolică, de extindere a

creştinismului. El narează istoria unei convertiri, în vechea tradiție a catehumatului şi are ca pretext moral *parabola sămănătorului* din Noul Testament, motiv pentru care poate fi considerat un *roman liturgic*[17)].

Autorul s-a manifestat în trei direcții ale muzicii, motiv pentru care a fost asemuit cu anticul Orfeu. Ca simplu monah la mănăstirea Sf. Sava din Ierusalim, a întemeiat, împreună cu fratele său de adopțiune, Cosma Melodul, un centru de cîntare bisericească recunoscut şi apreciat în tot imperiul. În această vreme, *canonul* se impune ca nouă specie imnologică. Lui Ioan i se datorează mai multe cîntări consacrate sărbătorilor învierii, orînduite de el însuşi în Octoih; lui Cosma, cele din timpul păresimii, corespunzînd perioadei penticostarului; amîndoi „au excelat mai ales prin compunerea de canoane admirabile pentru duminicile de peste an şi pentru praznicile în cinstea Mîntuitorului şi a Sfintei Fecioare Maria"[18)]. Uneori se luau la întrecere, în privința purtării de har. Odată au compus amîndoi un cîntec pe glasul al doilea, pentru unul şi acelaşi oficiu divin, Utrenia Paştelui. Cosma a fost nevoit să recunoască: „Tu, frate Ioane, ai cuprins totul (...). Deci sînt învins" (cf. Petre Vintilescu). Şi unul şi celălalt au slujit ca simpli monahi la biserica aminitită şi nu şi-au dorit să urce într-un rang superior. Au adus cîntare lui Dumnezeu, iar Biserica îi cinsteşte ca sfinți, pe Ioan în ziua de 4 decembrie, pe Cosma la 14 noiembrie.

De numele lui Ioan Damaschin se leagă alcătuirea *Octoihului,* carte religioasă ce cuprinde cîntările duminicilor dintre Rusalii şi începutul Triodului, adică perioada prepascală (Duminica Vameşului şi a Fariseului, a 33-a după Rusalii). Ele se numesc „imnuri ale Învierii", deşi se cîntă în duminici obişnuite, pentru că, aşa cum Duminica Paştilor este cea mai importantă din an, şi duminica fiecărei săptămîni se distinge în

raport cu zilele obişnuite amintind de ziua Învierii. Denumirea de Octoih a fost dată de normativul bizantin, potrivit căruia orice cîntec este transpus în cele opt *glasuri* sau *ehuri*, cu alte cuvinte, oricărui text literar îi corespunde o melodie proprie, iar aceasta cunoaşte opt variante, pentru cele opt *ehuri* în parte. Munca monahului la *Octoih* s-a desfăşurat astfel: a cules şi selectat „imnurile Învierii" compuse de înaintaşi; le-a desfăşurat în ordinea slujirii, fixînd tipicul fiecăruia: în ce moment al ritualului intră în rol; ce act liturgic îi premerge ori îi urmează; în ce glas (sau *eh*) se cîntă, dat fiind că numărul glasului poate să difere de la un context la altul. Acolo unde nu fuseseră compuse imnuri pentru toată schema oficiului, în cele trei variante liturgice cunoscute de tradiție (*Liturghia Sf. Vasile cel Mare, Liturghia Sf Ioan Gură de Aur* şi *Liturghia Darurilor mai înainte sfințite*), şi nici nu erau acoperite toate glasurile, autorul a trebuit să le completeze singur. Faptul a cerut un efort considerabil, demonstrînd totodată înzestrarea excepțională a sfîntului, ca poet şi ca melod. Ortografiei muzicale i s-au adus precizările necesare, cerute de marea producție de cîntece realizate în decursul timpului şi care urma să fie notată într-un limbaj adecvat şi accesibil. În această privință, Ioan Damaschin, întemeietorul *Octoihului*, a dat o întrebuințare mai precisă vechii semiografii ecfonetice. Sistemul său de notare poartă denumirea *agiopolit,* după cum i se spunea şi autorului: Ion Agiopolitul (Aghiopolitul) sau Ion Savaitul, numele locaşului unde a slujit toată viața ca simplu monah. Urmaşii săi au transformat scrierea agiopolită în *neumică*.

d) **Codificarea textelor imnografice**

În secolul al VIII-lea, muzica bizantină era deplin constituită şi integrată în ritualul de cult; avea un repertoriu

bogat, diversificat pe cele opt glasuri (ehuri) şi repartizat riguros zilelor şi sărbătorilor din cursul anului liturgic, pe săptămîni şi luni mineice; număra personalităţi distinse şi îşi însuşise un sistem propriu de notare. Aşa cum la fixarea doctrinei şi-a adus contribuţia întregul imperiu (dintre cele şapte sinoade ecumenice, patru s-au desfăşurat în provincii şi numai trei la Constantinopole) şi muzica a urmat oarecum acelaşi curs, pentru ca sinteza să se desăvîrşească în capitală: „Este destul să ne amintim despre cîntarea antifonică corală adusă la Constantinopole de Sfîntul Ioan Chrisostom, dar care la origine era siriană; muzica troparelor se revendică de asemenea din Alexandria Egiptului; lăsînd apoi la o parte pe Roman Melodul, născut la Damasc şi diacon în bisericile siriene, care-şi cînta condacele în biserica veacului al VI-lea din Constantinopole; este destul să menţionăm opera hagiopolită, *Octoihul* sfîntului Ioan Damaschin, care este «repertoriul cîntării liturgice, aranjată după cele opt tonuri sau glasuri», ca să înţelegem că la elementele de bază ale psaltichiei bizantine a colaborat întreaga ortodoxie orientală. De la Sfîntul Ioan Damaschin însă, ea avea o factură, o pecetie, un spirit determinat şi unitar. Influenţa bisericească şi politică a Constantinopolelui asigură, mai ales de la veacul XI şi XII înainte, unitatea cîntării prin generalizarea aceluiaşi tipic”[19)].

Fenomenul unificator şi colectiv s-a produs la nivelul tuturor artelor. Întrebîndu-se în ce măsură capitala imperiului a împărtăşit din propria-i experienţă centrelor culturale subordonate, Charles Diehl este de părere că: „trei elemente s-au întîlnit în secolul al IV-lea: creştinismul, elenismul şi Orientul. Din combinarea lor s-a născut arta bizantină. Printre formele noi întrebuinţate, unele, bazilica, octogonul erau, se va vedea, de multă vreme familiare artei elenistice; altele, cum este cupola, veneau din Asia şi din Persia. De asemenea, în

decorație se îmbinau în chip liber motivele pitoreşti ale decorului alexandrian cu ornamentația mai complicată, geometrică sau zoomorfă, cu rafinamentele policromiei şi monumentalului”[20]. Această similitudine în ritmica dezvoltării artelor nu trebuie să ne scape o clipă. Ele nu au evoluat independent unele de altele, ca un joc administrativ între capitală şi provincie; a existat o permanentă corelație, firească, naturală. Numai aşa se explică unitatea stilistică la nivelul întregului sistem. Nu vom înțelege altfel de ce, o dată cu sinodul de la Efes (431), cînd s-a declarat dogma despre naşterea miraculoasă a Fiului lui Dumnezeu, au apărut o întreagă literatură şi imnologie pe tema *Theotokos* (Născătoare de Dumnezeu), dar şi imagini pictate care împărtăşeau acelaşi adevăr de credință. Şi aşa cum imnologia consacră Maicii Domnului cîntece în toate speciile ei, tropar, condac, acatist etc., s-a ivit şi o pictură mariologică şi tipuri de icoane, purtînd denumiri consacrate şi cu înțeles teologic: *Theotokos*, *Rugătoarea*, *Arătătoarea* etc. Imnurile care se cîntă în biserică au corespondențe plastice în icoane, fie că se referă la Sfînta Treime, la Iisus Hristos, la Fecioara Maria, la sfinți, fie că evocă sărbătorile din cursul anului liturgic. Destinația cultică este precisă: credinciosul trebuie „să vadă” şi totodată „să audă”, deci să se pătrundă cu toată ființa de adevărul revelat prin cîntare şi prin imagine, acesta fiind *unul*, cu înțeles deplin. Iată ce aflăm de la un autor modern: „Imnologia cultului reprezintă şi ea o imagine auditivă cu un mare rol în formarea credinței şi în consolidarea cunoştințelor teologice ortodoxe ale credincioşilor. Imnologia consacrată Sfintei Fecioare Născătoarea de Dumnezeu ocupă un loc central în toată imnologia *Octoihului*. Ea conține întreaga doctrină scripturistică, patristică, teologică, teologico-dogmatică a sfintelor sinoade despre Născătoare de Dumnezeu”[21].

Problema principală care se punea muzicii bizantine, începînd cu secolul al VIII-lea, era codificarea ei. Am văzut deja că a fost una dintre preocupările lui Ioan Damaschin, în ce priveşte *Octoihul*. Opera de codificare şi-a găsit continuatori, la fel de entuziaşti, în alți doi frați imnografi şi melozi, Teodor şi Iosif Studitul. Ei au întemeiat în secolul următor lui Damaschin a doua şcoală de muzică bizantină, la mănăstirea constantinopolitană Studion, de unde şi-au luat numele, după modelul înaintaşilor, frații sinaiți, Ioan (Damaschin) şi Cosma (Melodul). Cu călugării Teodor şi Iosif, centrul de greutate al imnologiei se transferă în capitală. Au fost deopotrivă de activi şi în războiul prelungit cu ereticii iconoclaşti, însă contribuția exclusivă o constituie codificarea *Triodului* şi a *Penticostalului*. Opera lui Ioan Damaschin şi a lui Cosma Melodul, la *Octoih*, studiții au completat-o cu compoziții proprii pentru *Triod*, adică perioada dintre Duminica Vameşului şi Fariseului, unde sfîrşeşte *Octoihul* şi *Duminica Paştilor*: în acelaşi sens au pus la punct şi *Penticostarul*, cu timpul liturgic între Paşti şi Rusalii. Cele trei cărți, *Triodul, Penticostalul* şi *Octoihul*, cu care începe literatura noastră întemeiată de diaconul Coresi, sînt indispensabile oficiilor de cult. În ordinea indicată aici, ele împart cele trei mari etape ale anului liturgic. Cînd Coresi şi le-a ales pentru tipar, înseamnă că a vrut să sprijine partea practică a serviciului religios.

Şcoala savaită din Ierusalim a avut urmaşi foarte activi, printre care călugărul Teofil, melod prolific şi iconodul înflăcărat; şcoala studiților din Constantinopole a avut şi ea continuatori numeroşi şi importanți. Printre ei se află şi o călugăriță, Cassia. Amănuntul biografic relatat de Petre Vintilescu a fost dezvoltat, ca ficțiune, de Mihail Sadoveanu în *Creanga de aur*. Cassia a făcut parte din grupul de fecioare

dintre care Teofil urma să-şi aleagă împărăteasa, în chip îndătinat şi festiv, prin aruncarea mărului de aur. Prinţul s-a oprit în dreptul ei, gata să-i dăruiască mărul; dar mai întîi i-a spus cu reproş: o femeie a dus lumea în păcat. Ea a răspuns: da, dar tot o femeie a ajutat-o să se mîntuie. Cassia a luat calea mănăstirii.

e) **Şcoli muzicale româneşti**

În secolele X şi XI, opera de codificare nu mai ţinea de domeniul noutăţii. Apăruseră de multă vreme trei cărţi fundamentale de cult, *Triodul*, *Penticostalul* şi *Octoihul*, la care se adaugă *Mineiul mare*, apoi o serie de antologii şi corpus-uri speciale: *Tropologhion* (colecţie de tropare), *Irmologhion* (irmoase), *Antologhion*, *Anastasimatar*, *Stihiar* etc. În afară de reformele din secolul al XIII-lea, care vizau sistemele de intonare (datorate lui Cucuzèles) şi de inovaţiile semiografice de la începutul secolului trecut (ale lui Hrisantes îndeosebi), nu avem ce reţine în mod deosebit. În schimb, iau fiinţă şcoli locale, care, cu timpul, aveau să se arate interesate de adaptarea muzicii psaltice la specificul unor culturi etnice. Prima de acest gen, pe teritoriul ţării noastre, s-a născut la Putna, imediat după ce Ştefan cel Mare a ridicat acest centru monastic. Cu un sfert de secol în urmă nu se ştia nimic despre *şcoala de muzică de la Putna*, „una dintre cele mai puternice din răsăritul ortodox al secolelor XV-XVI”[22)]. Ea a fost organizată de Ioasaf, primul stareţ al mănăstirii şi care venea de la Neamţ, unde exista o tradiţie culturală foarte puternică, încă de pe vremea lui Alexandru cel Bun. Ca semn al împăcării cu Patriarhia din Constantinopole, faţă de care domnitorul moldovean s-a dorit autonom, cu dreptul de a-şi desemna singur capul Bisericii, Alexandru cel Bun a primit în dar de la

Bizanț un mare număr de cărți şi obiecte de cult pentru înzestrarea centrelor monastice Neamțul şi noua sa ctitorie, Bistrița. Din acest fond vechi de carte, sînt de părere specialiştii, provine *Lecționarul evanghelic* (sec. XI), în notația ecfonetică a lui Ioan Damaschin şi un *Stihiar* din secolul al XIII-lea, în medio-bizantină, ambele aparținînd Bibliotecii universitare „Mihai Eminescu" din Iaşi. Aceste cărți poartă amprenta stilistică imprimată de călugării greci de la mănăstirea Studion. Ele au constituit modelul de scriere pentru Gavriil Uric şi de cîntare pentru întemeietorii şcolii de muzică psaltică de la Putna.

Personalitatea cea mai cunoscută dintre muzicienii putneni se socoteşte a fi Eustație Protopsaltul. Denumirea de protopsalt înseamnă rangul cel mai înalt în ierarhia cîntării bisericeşti. Alte nume, menționate pe marginea manuscriselor sînt: Theodosie Zotica, Dometian Vlahu, diaconul Macarie, ieromonahul Antonie. Eustație Protopsaltul s-a distins în cariera sa muzicală în două direcții: în compuneri de dimensiuni mici, pentru Vecernie şi Utrenie, îndeosebi tropare ale învierii, aleluiare în toate cele opt ehuri, stihire şi axioane. De la el au mai rămas două antologhioane (colecții) de cîntări religioase pentru vecernii, utrenii şi diverse sărbători din timpul anului. Antologhioanele sînt cele mai importante manuscrise putnene, îndeosebi *Antologhionul din 1511* şi *Antologhionul din 1515*. Pînă în prezent se cunosc zece manuscrise de acest fel, răspîndite în țară şi peste hotare. Muzicologii (Gheorghe Ciobanu, Maria Ionescu, Titus Moisescu) au convenit să le distingă după locul unde se păstrează fiecare: *Antologhionul de la Iaşi*, cel mai important şi datorat lui Eustație; *Antologhionul de la Dragomirna*, *Antologhionul de la Bucureşti* (Moscova, Leipzig, Sofia etc.).

Faptul că se cunosc atîtea exemplare pune în lumină al doilea aspect al activității lui Eustație Protopsaltul, şi anume, calitatea sa de îndrumător şi şef de şcoală. El a întocmit primul *antologhion* şi a supravegheat copierea celorlalte, pentru a fi trimise altor mănăstiri, ca să fie utilizate la slujbe. Manuscrisele respectă modelul bizantin, prezentînd cel mult unele note stilistice care le dau unitate: uşoara tendință de melismatizare, intervaluri libere fără fixare de ton, treceri lente de la treaptă la treaptă, fără coborîri sau urcuşuri surpriză, reminiscențe ecfonetice damaschiene: „Toate acestea ne arată limpede că pentru a intra în contact cu arta muzicală bizantină, psalții români n-au simțit nevoia unui intermediar slavon; ei s-au adresat direct Bizanțului, acceptînd un contact direct cu manuscrisele şi cu tradiția muzicală a acestuia, cu arta şi cultura care se practicau în Bizanț. Cîntările bilingve au apărut ca rezultat al unor adăugiri ulterioare, iar cele cu texte literare în limba slavonă se profilează mai pregnant numai în două din manuscrisele putnene; acestea s-au împuținat însă simțitor, pînă la dispariție, odată cu cronologia celorlalte manuscrise. Iată deci că *Antologhionul de la Iaşi* nu numai că pledează, prin conținutul său, pentru ideea unui bilingvism evident în biserică, ci avansează chiar ipoteza unui cadru mai limitat al cîntării bisericeşti în limba slavonă, din prima parte a secolului al XVI-lea. Psalții români preferau cîntarea cu texte în limba greacă, adică în limba în care au fost scrise inițial textele cîntărilor, apelînd la sursele originale ale muzicii bizantine”[23)].

Au existat şi alte centre mănăstireşti de muzică psaltică (unele cu program de predare şi învățare), dar o şcoală în adevăratul înțeles al cuvîntului, după cea de la Putna, de transcriere de texte şi de difuzare a lor în țară, se înregistrează abia pe vremea lui Constantin Brâncoveanu. A apărut „ca urmare a unui adevărat curent de românizare suprapus pe

fondul unei tradiții muzicale bizantine adînc înrădăcinate în Biserica română”[24]. Reprezentantul acestei şcoli este Ieromonahul Filotei sîn Agăi Jipei. La 1713 a publicat prima *Psaltichie rumânească*, luată drept model de carte bisericească de toate generațiile care i-au urmat. Autorul adaptează vechile cîntări greceşti la specificul topicii şi prozodiei autohtone, adică le „româneşte”. Era Protopsaltul Mitropoliei Bucureşti şi a selectat, pentru serviciul divin, creațiile imnice cele mai reprezentative din *Catavasii, Penticostar, Stihiar* etc.

Românizarea şi melismatizarea urmau două tendințe, una politică, una profesională, şi direcționau noul curent în muzica psaltică. Melismele, ca jocuri libere de intervale şi de trepte, dădeau mai multă libertate melodiei în linia ei suitoare şi coborîtoare. Acest curs trebuia să respecte raportul dintre textul literar, tradus în grai autohton, şi tiparul originar al cîntării, care nu se arăta suficient de mobil. Se căutau noi susțineri tonale şi corespondențe pentru transpozițiile în limba română. „Românire” înseamnă găsirea unor formule tehnice, de spațiere ori de comprimare, ce țin de gramatica muzicală. Procedeul permite transpunerea, fără alterare, a cîntării din greceşte în româneşte. În epocă, „a româniza” era sinonim cu *a traduce, a îndulci, a înfrumuseța*[25]. Tehnica acestor corespondențe se învăța pe text, prin cercetare comparată. Un muzicolog a refăcut transcrierea sonoră a condacului *Apărătoare Doamnă*, „românit” de Theodosie Zotica, unul dintre membrii şcolii putnene. El a avut la îndemînă numai partea literară, fără semnele diacritice respective: „Este un experiment care a dat rezultate pozitive în multe situații asemănătoare, experiment pe care l-am generalizat, devenind regulă”[26]. Românirea implică şi un aspect politic, datorat competiției dintre limba greacă, de cult, şi limba română. În epocă s-au înregistrat regretabile conflicte, pe această temă.

A treia şcoală de muzică bisericească, în ordinea cronologică, se face simțită la Bucureşti, în prima jumătate a secolului trecut şi continuă opera de „românizare” a protopsaltului Filotei. Între timp fusese oficializat (1813-1814), prin hotărîre sinodală, noul sistem de notație muzicală, elaborat de Hrisantes de Madit, Casigore Protopsaltul şi de Hurmuz Hartofilax; era destinat să-l înlocuiască pe cel vechi, al lui Kukuzèles, datînd de aproape cinci sute de ani. În 1816, s-a stabilit la Bucureşti psaltul Petru Efesiu, format în spiritul noii sisteme. Autoritățile i-au dat dezlegare să înființeze o şcoală grecească de muzică, la biserica Sf. Nicolae din Şelari. Şcoala i-a atras, deopotrivă, încă de la înființare, atît pe români cît şi pe străini. Printre cursanți s-au aflat Anton Pann şi Macarie Protopsaltul. Primul avea să se afirme drept cel mai de seamă muzicolog al vremii; celălalt, cel mai apreciat autor de cîntări bisericeşti pe care l-a cunoscut secolul al XIX-lea. Petru Efesiu a avut ideea să achiziționeze o tipografie proprie, prima *tipografie muzicală din lume*. Aici s-au tipărit cărți în scrierea reformată a lui Hrisantes, la anul 1820. Este vorba de un *Anastasimatar* şi de un *Scurt Doxastar*, manuscrise ale unuia dintre profesorii lui Petru Efesiu, anume Petru Lampadarie. *Anastasimatarul* (gr. *Anastasia* – Înviere) conținea cîntările obişnuite la slujbele de Înviere, la Vecernie, Utrenie şi Liturghie.

Şcoala românească de muzică psaltică avea să ia ființă imediat după cea grecească, prin grija mitropolitului Țării Româneşti, Dionisie Lupu, „carele fiind bărbat înțelept, din fiii Patrii, plin de rîvnă pentru înaintarea şi luminarea neamului”[27)], în unire cu Veniamin Costachi din Moldova, a desfăşurat o amplă campanie de impunere a limbii române în Biserică. Văzînd că tipăriturile lui Petru Efesiu erau solicitate de multe mănăstiri din țară, Mitropolitul Dionisie Lupu l-a

însărcinat pe Macarie să pună în aplicare un amplu program de înnoire a cîntărilor religioase. Macarie era un patriot de bună-credință şi se făcuse deja apreciat pentru excelenta pregătire profesională: în tinerețe, studiase muzica după sistema veche a lui Kukuzèles şi făcuse transpuneri „în dulcele grai”, cum se exprimă într-unul dintre colofoanele sale; a urmat apoi şcoala lui Petru Efesiu, de la Şelari. Prima lui traducere, în noua ortografie muzicală, a fost tocmai *Anastasimatarul* lui Petru Lampadarie, tipărit în greceşte de Petru Efesiu la 1820. În 1821, Macarie Protopsaltul a trecut munții, „pentru scăparea sufletului”, cum aflăm din *Bazul teoretic* al lui Anton Pann, fostul lui coleg de şcoală. Luase parte, deci, la mişcarea națională a lui Tudor Vladimirescu. Purta *Anastasimatarul* cu sine, iar după peregrinările prin Carpați şi pe la Budapesta, a reuşit să-l tipărească destul de repede în 1822, împreună cu un *Irmologhion* şi un *Teoreticon*. Ultima carte era o introducere succintă în teoria muzicii, foarte utilă tinerilor învățăcei. *Bazul teoretic* al lui Anton Pann a apărut mult mai tîrziu şi este superior sub raport ştiințific şi scriitoricesc. A mai publicat un *Antologhicon* şi, în premieră la noi, *Prohodul*. *Anastasimatarul* este prima carte muzicală imprimată în româneşte. Aflîndu-se în competiție cu varianta grecească a lui Efesiu, a îndeplinit un rol decisiv în stoparea limbii greceşti în bisericile din nordul Dunării. „Creația muzicală a lui Macarie Ieromonahul, amplă şi cuprinzătoare – aproximativ 150 de cîntări originale şi peste 1000 de cîntări românite – acoperă întreaga arie a serviciului religios, de la intrările Vecerniei şi Utreniei la cîntările Liturghiei, în cele trei variante: a Sfîntului Ioan Hrisostom, a Sfintului Vasile cel Mare şi cea a Darurilor mai înainte sfințite, extinzîndu-se asupra celorlalte servicii de cult, la cîntări ocazionale, imnuri de slavă şi cîntece cu caracter moral-educativ”[28)].

Macarie Protopsaltul a fost omul momentului, iar timpul cerea să se audă limba română în biserică. Nici un sector din viața statului nu simțea mai acut (şi total) această nevoie. La şcoală mergeau puțini, de asemenea, la teatru; cititul, iarăşi, era o preocupare limitată. Biserica română însă avea puterea să-i cheme pe toți. Fireşte, omul simplu, care cunoştea numai „limba patriei", îl urmărea cu mai mult interes pe dascălul român din strana stîngă decît pe grecul din cea dreaptă, cum erau rînduiți cîntăreții; de la cel din urmă nu înțelegea o boabă. Macarie trebuie să fi scris cu multă amărăciune rîndurile de mai jos, actuale şi astăzi, dovedindu-se că ideea patriotică a fost întîmpinată adesea la noi cu duşmănie: „De multe ori, mulți rîvnitori s-au ridicat cu patriocească grăire, spre folosul şi podoaba neamului, dar întotdeauna atîtea piedici au stătut, nu numai de la cei din neamul cel trufaş, ci şi de la cei despărțiți din însuşi neamul nostru, carii nepricepînd scăderea şi ticăloşia, carea în cea de pre urmă însuşi cad, totdeauna stau îndemnători şi ajutători acelora spre rău. Şi aşa dintr-acest feliu de pricini, multe veacuri trecînd, sporirea în limba noastră zăcea primejduindu-să în cele mai jalnice suspinuri"[29)]. Dar şi speranță, în cele ce urmează: „Scopul osîrdiei mele nu iaste pentru a îndemna ca cu totul să se lepede cele greceşti, ci rîvnind cu rîvnă patrioticească am rîvnit, ca precum alte neamuri întru toate să slujăsc cu ale sale, şi pre cele streine le au numai cinstindu-le ca pre cele întîi, aşa şi noi Românii, precum şi alte toate ştiințe cu ajutorul lui Dumnezeu să predau în limba graiului nostru, şi pentru alte cărți bisericeşti cu îndestulare le avem în limba noastră, aşa şi pre acestea, de acum înainte să le îmbrățişăm ca pre ale noastre, şi să ne slujim mai bine cu ale noastre decît cu cele streine nemairuşinîndu-ne de a cînta pre limba noastră tropare, herivice, pricesne şi *Doamne miluieşte*"[30)]. Pentru

scrierea religioasă, textul *tradus* pentru nevoile sufleteşti înseamnă şi *original*: i se pune credinciosului la îndemînă instrumentul propriu de comunicare, simțit ca al său, cîntecul, rugăciunea. Această convingere a avut-o Biserica românească necontenit şi a făcut să se ştie de ea prin marii prelați, de la Varlaam încoace. Cînd Kogălniceanu lansa cunoscutul program în „Dacia literară”, pledînd pentru *originalitate*, drumul „românirii” era, de multă vreme, croit. Dar de călugări şi de preoți.

3. **Arhitectura religioasă**

Această artă este complexă în dublu sens. Mai întîi, datorită modului de invenție (ideatică) şi al celui de realizare (practică), operațiuni ce nu se separă cu pregnanță în alte arte. Pentru poet, totul este să se fixeze asupra imaginii şi structurii metrice. Transferarea acestora în ordine verbală nu-i creează dificultăți insurmontabile, pentru că ambele aparțin unuia şi aceluiaşi tip ideatic. Tehnicienii versului afirmă adesea că a inventa poeme înseamnă a fi devotat hîrtiei. Frica de coala albă n-ar fi un mit, ci o realitate fizică sau o realitate mitizată. Ce ne comunică pianul sau vioara nu este altceva decît ecoul, mai mult sau mai puțin fidel al unei melodii pe care autorul a auzit-o limpede în sinea sa. Ambele variante ale ordinii sonore, *planul partiturii* şi „actul viu al execuției”[1)] sînt, în esență, pure abstracțiuni. Nu se cunosc cazuri de interpunere a altei persoane pe traseul plăsmuire-realizare, în poezie, roman şi, cu rare excepții, în pictură. În arhitectură, cel puțin începînd cu epoca post-renascentistă, situația stă exact invers. Aici conlucrarea între arhitectul de profesie, care este un artist inspirat, şi inginerul specializat în tehnologia materialelor şi în calculul rezistențelor este mai mult decît necesară. Primul

construieşte opera în închipuire, o „vede”, o admiră de la distanţă, îşi imaginează că se plimbă în interiorul ei, urcă scări, se aşază în fotoliu, „pipăie” pereţii de diferite culori. Celălalt transformă ficţiunea în materie organizată, deci invenţia şi realitatea, ca acte procesuale, nu se află pe acelaşi plan de fiinţare. Totuşi, cei doi se întîlnesc în mod necesar, exact în punctul unde materia devine „idee sensibilă” (Titu Maiorescu), se abstractizează. Este o întreagă mistică a creaţiei, ce ţine de domeniul transformărilor misterioase, mai frapante decît în oricare altă artă. Ca într-o adevărată liturghie, materia concretă se vede înlocuită cu o altă realitate, simbolică şi spiritualizată, pe care o numim operă de artă. Marmora, lemnul, cimentul, sticla şi-au pierdut identitatea iniţială, au ieşit din anonimatul cantităţii, din ceea ce se măsoară cu metrul şi se cîntăreşte cu kilogramul, trecînd în ordinea calităţii. Ele au căpătat o existenţă unificatoare. Renăscute în spirit, cum ar spune Hegel, în noua ipostază se cer contemplate, adică valorizate cu criteriile calităţii; se constituie ca membre armonizate, într-un organism de sine stătător, alcătuiesc laolaltă o formă coerentă şi suplă. Ochiul nu mai percepe elemente separate, ci ansamblul, totalul, strălucirea peretelui, ornamentele de pe arhitravă, înălţimea frontonului, întinderea liniei transversale care apasă pe verticală. Toate se regăsesc într-un limbaj al formei, după care recunoaştem tipul de organizare arhitectonică: un templu grecesc sau o catedrală gotică. Ele sînt aduse la un înţeles unic nu datorită marmorei sau lemnului, ca materii prime de construcţie, ci din cauza unui proces de modelare ce dezvăluie virtuţile plastice ale compuşilor. Forma nu se închide în sine; ea comunică un mesaj, ne provoacă la dialog, ne include în interiorul ei şi se lasă transferată în fiinţa noastră. Simbolul este modul ei ideal de existenţă. De aceea

teologia ne învață că locaşul de cult creştin, biserica este „casa lui Dumnezeu". Pînă a face piatra grea „să zboare", transparentă şi strălucitoare, drumul a fost anevoios şi greu. Dacă arhitectul-artist e dăruit cu har de creatorul divin, iar ajutorul lui, tehnicianul, nu mai puțin ambițios, joacă rolul stimulativ al lui Iulian Apostatul, şi dacă între cei doi, în urcuşul trudnic spre capodoperă, au avut loc schimburi de vorbe aspre, ne aşteptăm ca în final, cînd amîndoi se regăsesc admirînd-o, să se audă: ai învins, inspiratule!

a) **Sincretism artistic**

Arhitectura religioasă se dovedeşte a fi o artă complexă (chiar completă) şi din următorul motiv: ea adăposteşte şi alte arte religioase creştine, fără de care nu-şi justifică existența. E al doilea aspect privind specificul arhitecturii ca artă, pe care îl aveam în vedere la început de capitol. Biserica ortodoxă este un monument armonios şi autonom. Vizitatorul amator, neimplicat în probleme de credință, o întîmpină cu interes estetic sau din curiozitate, cu atît mai mult cu cît are experiențe asemănătoare. Poate să-i fie indiferentă icoana din interior, însă înțelege că ea îndeplineşte o funcție decorativă. Din contra, credinciosul, ortodox sau catolic, nu concepe biserica fără icoane, mai precis, pentru el, locul icoanei se află în biserică. Dacă o întîlneşte la muzeu ori expusă în magazin, spre vînzare, ştie că ea a intrat în alt circuit de valori, lateral şi secundar. De asemenea, muzica bisericească (ne referim la cea bizantină) este destinată numai desfăşurării cultului. Ea are un caracter imnic şi apologetic şi nu-şi găseşte rostul oricînd şi oriunde. Transferarea în sala de concert sau difuzarea ei prin radio şi televiziune face ca emoția estetică să prevaleze asupra celei mistice, deşi, în principiu, cu greu se poate face distincție

între cele două tipuri de experiențe spirituale. În acelaşi sens, liturghia nu se poate despărți de biserică. Există chiar reglementări canonice, foarte severe, potrivit cărora acest oficiu religios, ca şi Vecernia, Utrenia, Litia, Miezonoptica, să se desfăşoare numai în „casa Domnului". Artele şi serviciile de cult au fost adaptate la spațiul bisericii şi au evoluat în funcție de exprimarea aceloraşi adevăruri de credință. Ne spune un autor: „Pentru istoricul de artă nu există cărți mai prețioase decît cele liturgice. Grație acestora el învață să cunoască spiritul care a modelat operele plastice. Căci artiştii au fost la fel de iscusiți ca şi teologii în spiritualizarea materiei"[2)].

b) **Ritmul, fundament al artelor tradiționale**

Am pornit de la ideea arhitecturii religioase ca umbrelă a artelor şi am ajuns în mod firesc la sincretismul lor, două aspecte ale uneia şi aceleiaşi probleme. Există mai multe semne de înrudire între arte: ne referim la relațiile de esență, de fond, nu la simple asemănări şi deosebiri, de tipul „dialogului", adesea utilizat de mass-media. O relație semnificativă se realizează prin intermediul formei, atîta timp cît aceasta se dovedeşte a fi un limbaj universal, esențializînd întreaga realitate a artei în direcțiile ei principale; cum ar fi principiul „frumuseții în mişcare", demonstrat de germanul Wölflin, cu egală aplicație la pictură, poezie, arhitectură, muzică. Arhitectul-artist, dublat de tehnician (doar dacă este un Vitruvius, un Brunelleschi ori un Palladio poate cumula mai multe însuşiri într-o singură persoană) a supus sub regimul aceleiaşi linii piatra şi nisipul; la fel, pictorul preschimbă culoarea în volum, realizînd cu ajutorul ei spații armonice: forma înseamnă construcție şi armonie. El pune

„ton" (termen muzical) de culoare lîngă „ton" de culoare şi imaginează „simfonii cromatice". Însuşi limbajul criticii de artă se universalizează, pentru a fixa realități intersectante. Astfel, vorbim despre „vers *molatec*", despre „culoare *dulce*", „ton *blînd*"; iată cum trei arte diferite, poezia, pictura şi muzica, se regăsesc pe un teren comun, cel al moralei, pentru a se apropia, dar şi distinge, potrivit principiului unității în varietate.

Ritmul apare ca al doilea element ce dezvăluie mai deschis sau mai învăluit solidaritatea artelor. Spunem „mai deschis" pentru că separăm muzica, poezia şi dansul (care s-au structurat ritmic în comun, în epoca arhaică a sincretismului funcțional) de arhitectură şi pictură, unite în împrejurări mai speciale. Ritmul primelor trei arte este, la origine, imitația mersului omenesc, dansul avînd față de celelalte două un rol decisiv. Mersul începe totdeauna cu dreptul: „ca să fie bine", se spune în oralitate. Ce sens are această superstiție ? Cu siguranță ascunde un secret ce n-a prea fost luat în seamă. Ea îşi găseşte modelul în sentința: „Cine se scoală de dimineață departe ajunge", cu condiția să fi păşit întîi cu dreptul. Dimpotrivă, despre cine se plînge că i-a mers rău într-o anume zi, se spune: „se vede că a călcat strîmb" sau „s-a trezit cu stîngul". De la vorbirea vieții cotidiene, venită de departe, ne putem ridica la timpurile eroice ale mitului. Se ştie că în strategia militară a grecilor, din timpurile arhaice sau clasice, era obiceiul ca armata să atace de la dreapta la stînga. Oricît de întărit se arăta adversarul din față, grecul se încăpățîna să înceapă lupta dinspre flancul drept. Perşii se arătau mirați că adversarii lor se aruncau orbeşte în măcel. Cînd Epaminonda, strategul spartanilor, a schimbat ordinea de bătaie, de la stînga la dreapta, împotriva tradiției[3)], faptul a însemnat un fel de trădare, o abatere de la

un joc acceptat. Aşa au cîştigat spartanii războiul, deşi Liga părea de neînvins. Mitul şchiopului, adică al eroului predestinat să săvîrşească fapte exemplare, singur ori în fratrie războinică, era foarte popular în Grecia arhaică, exact în marea epocă a sincretismului artistic.

Scrierea la vechii evrei începea de la dreapta la stînga, iar la chinezi de sus în jos. Cele două puncte, „dreapta" şi „sus", se întîlnesc în simbolismul lor religios. La dreapta Tatălui stau cei doriți de El şi sus în cer se află tronul Său. „Şi mi-ai dat mie scutul mîntuirii mele şi dreapta Ta m-a sprijinit" (Ps. 17.38); „Află-se mîna Ta peste toți vrăjmaşii Tăi, dreapta Ta să afle pe toți cei ce Te urăsc pe Tine" (Ps. 20.8); „Că drept este Domnul şi dreptatea a iubit şi fața lui spre cel drept priveşte" (Ps. 10.7). În Vechiul Testament se face adesea relația dintre *drept* şi *dreptate*; aceşti termeni urcă spre *adevăr*, ceea ce în mistica numelor areopagitice reprezintă atribute divine. Implicat în variate domenii ale mitului şi credințelor religioase, cuvîntul *drept*, cu întreaga lui familie de nume sacre, trebuie să fi avut rol însemnat în configurarea ritmologiei artelor. Aşa stînd lucrurile, ritmul nu trebuie înțeles ca o simplă imitație mecanică a pasului, cum susțin unele manuale, un-doi, un-doi-trei, pentru că nu s-ar fi putut impune într-o societate îmbibată de concepții mistice. Prima mişcare (de dans) o face dreptul. Ea este importantă şi plină de sens şi se transmite stîngului. De aceea mişcarea dreptului se notează cu accent, cealaltă, nu. Unitatea metrică apare deplin închegată, repetîndu-se în vers, asemenea mersului, ca un joc alternant între sacru şi profan. Acesta este troheul. Avînd prima silabă accentuată, încărcată cu o semnificație mai înaltă, îşi asumă răspunderea unui început, cum sugerează şi paremiologia românească. Ştim de la Mircea

Eliade că orice început situat *in illo tempore* are funcție modelatoare, creatoare.

Troheul nu este un ritm monoton în sine, pentru că se bazează pe două silabe distincte şi ca sens , şi ca tonalitate, şi ca poziție topografică. Dar, la un moment dat, s-a simțit nevoia de variație întrucît silaba a doua, cea neaccentuată, a cerut mai multă recunoaştere, iar într-un context favorabil (să spunem: determinat de o personalitate novatoare, dizidentă) şi-a adjudecat accentul; unitatea metrică rezultată se numeşte iamb, ritmul elegiei, specie literară cu siguranță mai nouă. De altfel, după o lungă tradiție, ea devine de sine stătătoare abia pe timpul lui Ovidiu. Determinările mitice ajungînd cu timpul mai slabe, era normal să se producă mutații ritmologice. Ne putem aştepta, deci, ca unul şi acelaşi poet (inclusiv Ovidiu, în elegie) să cultive mai multe tipuri de structuri ritmice. Mihai Eminescu a identificat, într-unul din versurile sale, iambul prin troheu: „Iambii suitori, troheii...". Cînd s-a adăugat a treia silabă, s-a produs o adevărată revoluție în accente, trecîndu-se de la sistemul biunitar la cel triunitar. Dar trei nu vine să-l întărească pe doi, ci pe unul, deci „începutul". Altfel n-ar fi fost posibilă unitatea; ea continuă să se numească *picior*, pentru că baza a rămas neclintită. Coriambul, anapestul (şi cîte mai sînt) par nişte structuri înflorite, arborescente. Asemănarea lor cu troheul ne face să ne gîndim la coloana ionică pentru primele două şi la cea dorică pentru ultimul. Toate acestea pot fi urmărite pe text cu exactitate matematică. Ele apar, cum s-ar spune în termeni clasicişti, clare şi distincte, nu prezintă nici un secret.

Cît priveşte arhitectura şi muzica, situația este mult mai complicată pentru că ritmurile se arată mai difuze. S-au născut şi ele sub un impuls superior, dar acesta continuă să se mențină învăluit în taină; tocmai de aceea artele respective

rămîn mai fascinante, mai întrebătoare. Ritm înseamnă mişcare. Cine ar putea să i-o nege catedralei gotice, această tumultuoasă închipuire de linii şi flăcări, gata în orice clipă, parcă, să incendieze cerul? Sau bisericii ortodoxe, cu turlele ca nişte lumînări aprinse, semn de laudă şi preamărire? Totuşi, teoria arhitecturii în general (ca şi teoria picturii) a dat o explicație interesantă, din perspectiva receptorului, nu a creatorului ori a executantului, ca în poezie şi coregrafie: ochiul receptează corpul arhitectonic sub formă de goluri şi plinuri (Lipps) ori planuri (Hartmann), aşa cum pictura se dezvăluie în lumini şi umbre, în linie şi culoare. Arhitectura devine astfel, în ochiul receptorului, o artă spiritualizată: el nu se interesează de colosul de piatră, ci de jocul dintre goluri şi plinuri, respectiv de planuri, în care fantezia şi poezia îşi revendică întîietatea. Ele îndeplinesc funcția silabelor accentuate şi neaccentuate din poezie, a pasului din dans, a acordului major din muzică, în corelație cu varianta lui minoră. Iată că integrarea arhitecturii în seria artelor ritmologice s-a produs. Observația rămîne valabilă şi pentru arta religioasă, cu atît mai mult cu cît ritmul, cum am văzut, are descendențe mitice şi religioase. Alternanța de goluri şi plinuri ne poate aminti de iambi, trohei şi dactili.

Teoria golurilor şi plinurilor din arhitectură, aplicată şi la muzică, nu a pornit numai din nevoia de a demonstra unitatea sistemică a artelor. S-a avut în vedere şi străvechea paralelă a lui Simonide dintre arhitectură şi muzică, pe care intenționăm s-o ducem mai departe. Propoziția grecului de altă dată (Simonide: arhitectura, o muzică tăcută) şochează şi astăzi, căci compară realități aparent imposibile: cea mai abstractă şi metafizică dintre arte (Schopenhauer), *muzica*, pe care pitagoreicii au tradus-o în formule strict matematice, materializînd-o în formule sonore şi în fracțiuni de durată, cu

arhitectura, cea mai concretă, mai rudimentară (Hegel), dar care s-a dovedit a fi, ca şi celelalte, creatoare de forme frumoase, libere şi spiritualizate.

Sincretismul cunoaşte o nouă vîrstă şi forme de valorificare în arta creştină. Cîteva exemple care vorbesc de la sine: spiritul trinitar străbate întreaga experiență sufletească a creştinismului, tradusă în dogme şi sistematizată în ritualuri „individuale" sau publice. De la cel mai simplu rit „individual", de rugăciune: strîngerea simbolică a celor trei degete în semn de uniune nedespărțită, la cea mai înaltă întrunire sinodală, care supraveghează şi îndrumă viața credincioşilor, spiritul trinitar este atotstăpînitor. Crucea trinitară este inculcată în planul bazilicii şi urcă, într-o formă sau alta, toate treptele edificiului: în rugăciune, în artă, în cîntare, pe veştmintele preoților şi pe obiectele de cult, ca să ia forma trupului de jertfă în Sfînta Euharistie şi să se înalțe biruitoare sus pe turlă, în văzul lumii şi în amintirea Golgotei. Crucea este structură şi simbol. Ea organizează toate formele de limbaj şi de gîndire, într-o ordine tripartită, asigurîndu-le semnificația unică, escatologică şi mîntuitoare. Este un sincretism perfect care înglobează, fără excepție, toate tipurile de existență. Niciodată el nu s-a realizat atît de sigur şi deplin. Biserica, înțeleasă ca edificiu, există ca întreg, prin picturi religioase, cîntări imnice, podoabe, obiecte de cult, oficii liturgice, sculptură (statui şi basoreliefuri) la romano-catolici şi la protestanți, toate în manifestare, în acțiune comună.

În perioada sincretismului artei greceşti, ritmul avea aceeaşi funcție integratoare şi uneori chiar structurantă, dar apărea în chip mecanic şi mnemotehnic. Sofocle executa singur schițele pentru decoruri şi scria notele muzicale la spectacole. O făcea din nevoia de armonizare estetică, aşa cum îl povățuia tradiția ritmologică, dar, mai ales în spiritul

sobrietății clasice. Principiul trinitar, care sistematizează arta creştină în întregul ei, este o elaborare conştientă, în permanent dialog cu cerințele vieții spirituale concrete. Ritmul sincretismului grec s-a bucurat inițial de un impuls divin, aşa cum am arătat, dar a fost lăsat, ulterior, să se dezvolte liber şi imprevizibil, ceea ce nu l-a privat de o benefică forță internă, devenind capabil să se diversifice şi să regenereze vreme de mai multe sute de ani. Dogma trinității nu încetează a fi activă şi vie în conştiința creştinătății, ca îndemn şi formă de revelație. Ea nu se limitează la un singur principiu, cel estetic, fie el şi major, ci cuprinde întreaga existență omenească. Artistului îi insuflă un etos sănătos şi curat, ajutîndu-l să facă descoperiri în domeniul frumosului, pentru a-l sluji astfel pe Dumnezeu. Nume ca Roman Melodul, Dante, Bach sînt ilustrative.

c) **Paralelismul artistic**

Arta creştină este orientată cu intenție spre cer şi spre Dumnezeu; în această direcționare, a găsit în sincretismul trinitar sprijinul decisiv. Fiind împodobită cu toată cunoaşterea, a devenit o şcoală completă pentru toate categoriile de credincioşi, fie ştiutori, fie neştiutori de carte. Reunite sub cupola prestigioasă a Bisericii, artele împărtăşeau elementele fundamentale ale existenței, ale moralei şi ale frumosului. Ele nu se transformau în teologie pură, deşi se aliniau în mod necesar acesteia, ci făceau sensibile, sub aparența formei frumoase, conceptele cele mai abstracte; dogma trinității, naşterea imaculată, învierea. Biserica romano-catolică merge şi ea în această direcție: „Evul Mediu a conceput arta ca o învățătură. Tot ceea ce îi era util omului să cunoască: istoria lumii de la creația sa, dogmele religiei,

exemplele sfinților, ierarhia virtuților, varietatea ştiințelor, artelor şi meseriilor era înfățişată prin vitraliile bisericii sau prin statuile de la intrare. Catedrala avu meritul de a fi numită cu acest nume surprinzător care fu dat de imprimeurii secolului al XV-lea pe una din primele lor cărți, *Biblia săracilor*. Oamenii simpli, neştiutori, toți cei care se numesc «sfînta plebe a lui Dumnezeu» învățau văzînd aproape tot ceea ce ştiau despre credința lor. Aceste mărețe figuri atît de pioase păreau să poarte mărturia adevărului de ceea ce însemna religia. Aceste nenumărate statui, dispuse după un plan savant, erau ca o imagine a ordinii divine pe care sfîntul Toma o făcea să domnească în lumea ideilor; grație artei, cele mai multe concepte teologice şi ale ştiințelor ajungeau adaptate pînă la mințile cele mai umile”[4)]. Orice mare catedrală se ambiționa să rezume în imagini „preistoria creştină a țării noastre”[5)], cum nota iarăşi un autor din istoria clasică a cercetării artei franceze. Este vorba de acel glorios secol al goticului, inspirat şi frenetic, despre care se spune că „albise toată Franța de catedrale”, cînd goticul „şi-a făcut apariția într-o atmosferă puternic idealistă, religioasă şi cărturărească”[6)].

Să observăm că imagistica obişnuită în catedralele apusene nu cuprinde numai teme religioase. Arta se inspiră din domeniile variate ale ştiinței, moralei, istoriei, ceea ce nu se întîmpla în răsărit. Catedrala gotică, una dintre marile invenții ale geniului francez, nu are la bază un model riguros, canonizat, care să fie respectat în literă de toată ecumenia, aşa cum s-a întîmplat cu Sfînta Sofia din Constantinopole, călăuzitoare unică a Orientului. Goticul a luat naştere dintr-o inițiativă particulară, spune legenda: abatele Suger de la Saint Denis a decis să renoveze biserica abației, construită în stilul învechit al romanicului: a lărgit ferestrele, a subțiat zidurile, a

adăugat ogiva şi contraforții, păstrînd crucea latină în plan. Catedralele care l-au urmat, răspîndindu-se rapid în toată Franța, au înfrumusețat elementele stilistice amintite, adăugînd altele noi: portalul monumental, grupurile statuare adosate, vitraliile etc. Ele au fost valorificate astfel, încît o catedrală să nu semene perfect una cu alta. Poate libertatea nesperată, limitată doar la regulile stilului, a permis goticului să se ramifice în toate țările apusene.

Şi totuşi goticul nu este lipsit de program. Émile Male îl identifică în *Speculum majus*, o enciclopedie a ştiințelor şi artelor din secolul al XIII-lea. Atunci a apărut şi celebra colecție de legende sfinte a lui Jacques de Voragine, *Legenda aurea*; Guillaume Durand a sistematizat imnurile religioase pentru oficiile de cult, lucrare asemănătoare cu *Octoihul* lui Ioan Damaschin, apărut cu jumătate de mileniu mai devreme, iar Sfîntul Toma d'Aquino a redactat marea sa doctrină teologică. Vincent de Beauvais, Jacques de Voragine, Guillaume Durand şi Sf. Toma d'Aquino sînt, după Émile Male, mințile luminate ale Europei vremii. „Secolul al XIII-lea este secolul enciclopediilor. În nici o epocă nu s-au publicat atîtea *Summae*, *Oglinzi*, *Imagini ale lumii*"[7)]. *Speculum majus* cuprinde patru mari secțiuni destinate să înfățişeze întreaga ştiință a timpului: *Mirroir de la Nature* descrie în chip naturistic regnurile existente, mineral, vegetal, animal, cu imagini şi legende; *Mirroir de la Science* este o istorie a umanității de la căderea adamică încoace, amintind de chronografele bizantine; *Mirroir de la Morale* clasifică viciile şi virtuțile, în acord cu principiile teologice ale lui Toma d'Aquino, iar *Mirroir de l'Histoire* conspectează diverse narațiuni despre viețile şi faptele sfinților. „O asemenea carte este deci cel mai sigur ghid pe care îl putem lua pentru a studia marile idei directoare ale artei secolului al XIII-lea. Nu-

i greu să se remarce între economia generală din *Speculum majus* şi planul care a fost aplicat la portalurile catedralei din Chartes, de exemplu, analogii frapante. Numeroasele figuri care ornează portalurile pot să se grupeze în patru serii: natură, ştiință, morală, istorie. Didron are meritul de a fi spus-o primul în magistrala introducere care deschide opera sa *Istoria lui Dumnezeu*. Nu este sigur, de altfel, dacă oamenii de geniu care au conceput acest mare ansamblu decorativ nu s-au inspirat direct din cartea lui Vincent de Beauvais, cu toate că portalurile de la Chartres şi din *Speculus majus* sînt aproape contemporane. Dar ce contează? Este destul de clar că dispunerea din *Speculum majus* nu aparține absolut lui Vincent de Beauvais, ci Evului Mediu în întregime. Au fost formele care, în secolul al XIII-lea aparțineau peste tot gîndirii reflexive. Acelaşi geniu a dispus capitolele din *Mirroir* şi statuile catedralelor: este legitim deci de a căuta în unele secretele celorlalte"[8)]. Aşa a şi făcut reputatul istoric francez. Cartea sa, *L'art religieux du XIII^e^ siècle*, lasă impresia că a mers cu *Speculum majus* în mînă la toate catedralele Franței, făcînd identificările posibile. La Lyon, Amiens, Rouen şi, mai ales, la Nôtre-Dame din Paris a descoperit, figurată în basorelief, flora şi fauna franceză; la Auxerre, Gramatica şi Dialectica alegorizate împodobesc partea de sus a portalului; la Laon, pe un vitraliu, poate fi văzut chipul alegorizat al muzicii ca artă liberală. Viciile şi virtuțile şi-au găsit locul în medalioane sculptate, de asemenea, grupuri de statui adosate, reprezentîndu-i pe patriarhii şi pe profeții Vechiului Testament, parabola Bunului Samaritean pe un vitraliu, amplă pictură narativă. Şi repertoriul identificărilor poate continua.

d) **Stiluri arhitectonice**

În arhitectură, stilul începe de la temă. În acest sens, Alpatov afirmă că primii creştini obişnuiau să consacre unele clădiri în amintirea sfinților şi eroilor, altele, pentru interesele curente de cult. Acestea nu se delimitau formal între ele, uneori chiar se confundau, în schimb pot fi urmărite elementele care le-au premers. La început, îşi aveau locul deasupra criptelor unor sfinți, martiri ori monahi care au slujit credinței. Monumentul se numea *relicvarium* şi servea drept locaş de năzuință sufletească pentru pelerinii pioşi. Forma lui octogonală sau rotundă trăda primul model tematic, din care derivase mausoleul greco-roman. Cînd unele bazilici obişnuite de cult rețineau octogonul în plan, înseamnă că păstrau tacit un raport între mausoleu şi necropolă. A doua „temă" a adoptat planul dreptunghiular, care a stat la temelia bazilicii. Dreptunghiul s-a alungit, pe măsură ce s-au adăugat noi spații pe axa longitudinală a planului. Dar bazilicii i-a premers pe altă linie de influență *casa de cult*, cunoscută încă din epoca apostolică, unde se adunau laolaltă şi credincioşii şi sacerdotul. Slujba era simplă, „la vedere", constînd din rugăciuni, cîntări şi ruperea pîinii, iar desfăşurarea ei nu necesita roluri specializate.

După „pacea bisericii", adică după ce împăratul Constantin cel Mare a decretat libertatea creştinismului, s-au complicat şi formele cultului, acesta căpătînd o amploare şi o sistematizare superioare. În consecință, se adaugă o încăpere nouă pe axa dreptunghiului, pentru a permite diversificarea actelor de cult. Totodată, se fixează şi sacerdoțiul, înțeles de acum înainte ca ierarhie bisericească: episcopul – preotul – diaconul. Vechea casă de rugăciune devine altar. Aici se păstrează antimisul, vasele sfinte, veştmintele, cărțile şi tot

aici se pregătesc sfintele taine. A doua încăpere, despărțită superficial de prima printr-o draperie, apoi prin uşile împărăteşti, se numeşte *naos*. Ea este rezervată credincioşilor, cu indicația ca bărbații să ocupe partea din dreapta, iar femeile pe cea din stînga. În acelaşi timp, s-a simțit nevoia celei de a treia despărțituri, pronaosul, rezervată catehumenilor, care încă îşi exercitau noviciatul, şi penitenților. Aceştia aveau voie să asiste doar la o parte din slujbă, apoi se retrăgeau în linişte.

Şi în arhitectură ca şi în cazul altor arte, poate fi urmărită deplasarea accentului, de la aspectul păgîn al formelor la cel creştin. Mihail Alpatov observă „deghizamentul" treptat al mausoleului în rotonda creştină: „Arhitectonica celor mai vechi biserici funerare a preluat multe elemente antice. Ele dădeau impresia de echilibru şi de calm; cupola lor se boltea uşor deasupra încăperii centrale care era împrejmuită pe toate laturile de o colonadă. În aceste rotonde răposatul îşi afla ultima odihnă, care fusese idealul vieții antice. Bineînțeles că, din aceste rotonde, spațiul luminat de sub cupolă anihila materialitatea formelor constructive, care păreau că se dizolvă în mediul luminos, imaterial. Omul-erou îşi pierduse contururile clare şi se transformase într-un martir creştin martirizat"[9)]. Şi unele forme ale imnului s-au născut prin deghizament. Troparul „Bogații au sărăcit...", care se cîntă la Litie, reproduce versetul 10 al Psalmului 33. Ca în multe alte locuri, textul vechi este folosit ca suport pentru un nou tip de cîntare; asemenea mausoleului, el a suferit un fenomen de „încreştinare".

Alpatov susține o teorie limitativă privind geneza artei bizantine, supraestimînd rolul formativ al elementelor de împumut şi negînd capacitatea ei de a-şi preciza un stil propriu. În fapt, nici o artă omenească nu este absolut

originală, numai creația cerească a lui Dumnezeu. Goticul atît de individualizat ca stil (şi, după legenda istorică, pornit dintr-o inițiativă locală) nu s-a născut *ex nihilo*; are comun cu bazilica romană (ce l-a precedat) cel puțin bazilica latină, ceea ce ni se pare hotărîtor pentru o artă cu funcție teologică. Istoricul este dator să pună în evidență izvoarele constitutive ale unui fenomen artistic, dar cu aceasta cercetarea abia începe. Arhitectura bizantină are la bază experiențe diverse, este adevărat, venite din diferite provincii ale imperiului. Sinteza a realizat-o capitala, printr-un proces lung şi complex. Abia din acest moment şi-a căpătat denumirea cunoscută astăzi: bizantină. Înainte de aceasta îşi îndeplinea funcția religioasă, creştină, dar se afla în căutarea identității.

Capitolul VI
Experiența extatică

1. **Drama liturgică**

Într-o lucrare de tinerețe (*Misterul liturgic*), prof. pr. Petre Vintilescu făcea observația îndrăzneață că liturghia euharistică, cel mai important cult pe care-l practică Biserica ortodoxă, capătă în imaginația unui privitor, neangajat religios, aspectul unui spectacol autentic: se creează impresia unei activități complexe, în care se remarcă tendințe specifice teatralității. Autorul nu a dezvoltat nici mai tîrziu această idee; în vorbirea noastră curentă, se face prea uşor asocierea între spectacol, dramă şi teatru, ceea ce se acceptă fără dificultate în cadrul culturii laice. Liturghia nu este un spectacol la care se vine din curiozitate şi se pleacă apoi cu oarecare detaşare. Ea se prezintă ca o dramă existențială de un tip special, destinată să ne dezvăluie posibila devenire a ființei comunitare a omului întru dumnezeire. Dacă alte forme de manifestare religioasă, imnurile, lecturile, rugăciunile, icoanele, luate separat dezvoltă aceleaşi imagini şi adevăruri de credință, în sensul restaurării omului sau autoritatea sacramentală a Sfintei Treimi, liturghia ortodoxă construieşte un tot concret, unitar şi dinamic, fiind însăşi „religiunea în acțiune”. Primul mare exeget al Sfintei Liturghii, Nicolae Cabassila scria, cu secole în urmă: „Astfel, întreaga slujbă este

ca o icoană care ar înfăţişa un singur trup al lucrării Mîntuitorului în lume, făcînd să se perinde pe dinaintea privirilor noastre toate întîmplările ei, de la început pînă la sfîrşit, după rînduială şi urmarea lor firească. Aşa, de pildă, antifoanele care se cîntă la începutul Sfintei Liturghii, precum şi cele ce se săvîrşesc şi se rostesc mai înainte, la proscomidie, închipuiesc cea dintîi treaptă din lucrarea mîntuitoare a lui Hristos; iar cele de după psalmi, adică citirile din Sfînta Scriptură şi celelalte, închipuiesc treapta următoare”[1)].

Cine asistă pentru prima oară la o asemenea reprezentare nu reține nici sensul „acțiunii”, nici corelațiile latente ori manifeste aflate în compoziție, în întreg. Poate să fie cineva specialist în arta bizantină, nu neapărat de religie ortodoxă (de pildă catolicul Ch. Diehl sau protestantul Wilhelm Nyssen), fără să-l intereseze neapărat corespondența dintre imaginile pictate pe icoane şi anumite pasaje liturgice; sau să fie un ortodox pios, bun cunoscător al tipicului, care să ştie în fiece moment „ce urmează”", dar să-i lipsească viziunea ansamblului şi cursivitatea în esență. De aceea, o „lectură literară”, ca act public sacramental, trebuie să înceapă cu precizarea limbajului specific oricărei compoziții dramatice. Nu vom evidenția identitățile, ci asemănările.

a) **Elementele tehnice ale dramei liturgice**

Cea mai apropiată asemănare între *drama liturgică* şi *teatrul laic* rezultă din faptul că ambele reprezintă realități autentice ori imaginate. Nu lipsesc „actorii”, „costumația”, „dialogul”, „publicul”, „scena”, toate întărind impresia de convenție, de spațiu specializat în vederea unei comunicări. De îndată ce am identificat un „punct comun”, apar, însă, diferențele specifice. Spre exemplu, teatrul laic (avem în vedere,

deocamdată, textul literar ca atare) poate deriva în ficțiune absolută, pe cînd scenariul liturgic are la bază evenimente istorice, din viața pămînteană a Mîntuitorului, vestită prin prooroci şi mărturisită de Sfînta Biserică şi de umanitatea creştină timp de două mii de ani. Piesa de teatru are un caracter închis: ea narează o întîmplare tipică, exemplară, proprie unui segment de comunitate şi de timp, după nevoile în permanentă schimbare ale comunității; referatul liturgic este astfel conceput încît să cuprindă întreaga istorie a mîntuirii şi îndumnezeirii omului. El îi cheamă deopotrivă şi pe buni şi pe răi, pe credincioşi şi pe necredincioşi, uneşte rasele umane şi grupurile profesionale ori clasele sociale, sub lucrarea tainică a Sfintului Duh din Treime. Spectatorii părăsesc sala de teatru entuziasmați sau răvăşiți de parabola reprezentării; ei pot continua realitatea scenică prin comentarii personale, polemice, adesea în dezacord cu ceea ce li s-a reprezentat cu o clipă mai devreme. Aceasta ar fi funcția instructivă a spectacolului: cu cît participi mai intens la dezbatere şi la controversă, cu atît se dovedeşte că te-a captivat. Credinciosul pleacă de la slujbă în linişte, în meditație. El poartă cu sine sfintele taine, primite în biserică şi se lasă pătruns de înțelesul patimilor Domnului. Dacă priveşte chipul altui credincios, îşi dă seama că şi celălalt este purtat de aceleaşi gînduri, semn că se simt uniți şi că se pot regăsi laolaltă în Hristos. Este funcția miraculoasă a liturghiei: unirea sufletească a noastră, a tuturor, „ca într-un gînd să mărturisim”.

b) **Spațiul liturgic**

Ca să păstrăm paralelismul, orice reprezentare dramatică are nevoie de o *scenă* corespunzătoare, adăpostită într-o clădire anume amenajată, pe care o numim impropriu *teatru*. Este o extensiune de sens: arhitectura şi-a însuşit cuvîntul dintr-un

domeniu care nu-i aparține, reprezentarea dramatică. Liturghia nu cunoaşte alt spațiu decît biserica, numită şi „Casa Domnului”, locul sacru, unic şi suprem, unde primul sacerdot care a oficiat sfintele taine, Domnul nostru Iisus Hristos, liturghiseşte permanent şi în chip nevăzut. Asemenea teatrului, şi biserica a luat arhitectonic ființă, în înfățişarea pe care o cunoaştem astăzi, din necesități de reprezentare. Nu clădirea de piatră a impus adaptarea oficiului liturgic la conformația ei materială; din contra, ansamblul de acte sacramentale cerute de cult a determinat structura edificiului. Cele trei segmente din planul arhitectonic, altarul, naosul şi pronaosul, sînt în conformitate cu formele de slujire. Ele se desfăşoară diferențiat într-o parte sau alta, în puncte consacrate, cu distribuirea participanților: slujitorii în altar, psalții, citeții şi credincioşii în naos, catehumenii în pronaos; sau a obiectelor sfinte: potirul, antimisul, discul. Pregătirea marelui Agneț se săvîrşeşte în partea de nord a altarului, numită proscomidiar; sfînta împărtăşanie are loc în naos, clădirea îi cuprinde şi pe cei din pronaos.

În epoca apostolică, întrunirile religioase aveau loc în case particulare şi în secret, datorită persecuțiilor, apoi în catacombe. Forma aleasă era „foişorul de sus”, catul al doilea, cum se obişnuia să se adauge la clădirile mai arătoase din Ierusalimul vremii. Într-un astfel de „foişor”, Domnul Hristos Iisus a inițiat prima euharistie, El fiind şi sacerdot sacrificator, şi sacrificat. Ucenicii au păstrat o bună bucată de vreme tradiția foişorului. La aceste adunări religioase, liturghia euharistică se limita la producerea şi frîngerea pîinii, a înălțării paharului cu vin şi rostirea ecteniilor respective, adică a unor formule sacramentale obişnuite. Odată cu dezvoltarea creştinismului, a aprofundării adevărurilor de credință şi reglementării tipiconale, liturghia euharistică a

devenit un oficiu de sine stătător. Ea a fost integrată într-un sistem de slujiri premergătoare, mai ales, însă secundare ca importanță (Vecernia, Miezonoptica, Utrenia), toate constituind ceea ce se numeşte, în limbaj teologic, *ziua religioasă*. Între timp, creştinismul a devenit religie de stat, din cult particular şi secret transformîndu-se în cult oficial şi liber. Casa cu foişor era neîncăpătoare; se dezvoltă arhitectura sacră, monumentală, inițiată de împăratul bizantin Constantin cel Mare şi desăvîrşită de Justinian. Tipicul liturghiei şi al altor oficii se definitivau o dată cu structura planurilor arhitectonice ale bisericilor. Arhitecții vremii nu-şi permiteau inovații personale decît în strictă dependență de logica desfăşurării ritualului. Dogma avea aceeaşi aplicație şi în vestul Europei: „Adesea artiştii transpuneau exact doctrina propagată de liturghisitori. În sanctuarul de la Saint-Chapelle, sculptorii au adosat celor douăsprezece coloane, douăsprezece statui ale apostolilor purtînd în mîini cruci de consacrare. Liturghiştii ne arată, de fapt, că de vreme ce episcopul întemeiază o biserică, trebuie marcate prin douăsprezece cruci coloanele de la navă sau de la coral. Vrea să însemne prin aceasta că cei doisprezece apostoli sînt adevărații stîlpi ai templului”[2)].

c) **Timpul liturgic**

Nu numai spațiului i se dă semnificație specială, ci şi timpului. Liturghia se desfăşoară într-un spațiu consacrat, dar şi într-un timp anume: „Dat fiind caracterul de înaltă sfințenie al misterului (Sfintelor Taine) ce se săvîrşeşte în Liturghie, precum şi nota de solemnitate demnă în care se desfăşoară acțiunea ei, s-a stabilit regula ca Liturghia să nu fie oficiată prin case, ci numai într-un lăcaş sfînt, destinat anume acestui

scop (...). Pentru oficierea Sfintei Liturghii este necesară adică o biserică sau un paraclis, care, în primul rînd, se cere să fie sfințite după rînduială de către un arhiereu ori de delegatul său special, sau să aibă «cel puțin antimis, fără de care nici într-un chip nu poate să se aducă Jertfa cea fără de sînge». Excepție se face numai pe cîmpurile de luptă, în vreme de război, cînd nu este la îndemînă o biserică şi dacă preotului i s-a dat în acest scop un sfînt antimis"[3)]. Față de reprezentarea teatrală care îşi instalează scena chiar şi în aer liber, fără nici o condiționare (decît acustică, deci tehnică), cultul creştin ține să facă publice actele sale în cadru solemn şi festiv, pentru a-i ridica pe beneficiari la înălțimea mesajului divin.

Pe de altă parte, în concepția creştină, timpul este nu numai sacru, ci şi liturgic. Prin sacru se înțelege o realitate aleasă în baza unui act de consfințire şi se întîlneşte în practica mitologiilor şi religiilor. Mai precis, ne spune un specialist: „După Vechiul Testament timpul este sfînt cînd se consacră lui Dumnezeu şi este folositor vieții omului cînd trebuie să slujească Ziditorului său şi să caute să se îndepărteze de păcat, pricina îndepărtării sale de sfințenia divină "[4)].

Sacrul poartă semnul unei înălțări. Liturgicul se prezintă la un grad superior şi apare în creştinism; *ceva* pregătit pentru jertfă, în chip ritualic şi adus tainic, prin slujire, la o existență substanțial îmbunătățită. *Timpul* şi *spațiul* dețin poziții privilegiate în acest mister al devenirii. Pînă la jertfa de pe Cruce, timpul era vestitor: el venea spre noi, de unde şi descreşterea anilor pînă la cota zero. Prin întruparea Logosului, Domnul Iisus Hristos a devenit o persoană istorică, a intrat în timp, ridicîndu-l la o altă valoare şi sens. Timpul a început să crească, asemenea pîinii euharistice din parabola evanghelică, cuprinzînd mulțimile popoarelor şi pregătindu-le pentru întîmpinarea Parusiei. Se vorbeşte de

anul liturgic în general, de timpul rezidit; dar şi de momente concrete din parcursul săptămînii ori al zilei. Dintre acestea, duminica, începînd cu momentul răsăritului de soare (cu vremea, s-a fixat la ora nouă dimineața), a fost aleasă în vederea desfăşurării Liturghiei, întrucît, simbolic, reprezintă Învierea. Prin Biserică se consacră spațiul unic al Liturghiei, iar prin Ziua Domnului, duminica, timpul acestui oficiu divin. Hristos Iisus se produce pe sine ca jertfă euharistică, în propria-i zi, şi oficiază ca mare sacerdot în Casa Sa. *Biserica* şi *Duminica*, spațiu şi timp, sînt sfinte, sacre. De aceea ortodoxia nu acceptă decît o singură oficiere a Liturghiei, în una şi aceeaşi zi. Tipicul acesteia se inspiră din ideea „unicității jertfei Mîntuitorului pe Golgota"[5)]. Preotului care a slujit o dată i se interzice să repete oficiul în aceeaşi zi, pentru că, în jertfa cea fără de sînge pe care o îndeplineşte, îl reprezintă pe Mîntuitor. Dar Iisus s-a urcat o singură dată pe Golgota. În biserica ortodoxă nu se află decît un singur altar de jertfă (şi de data aceasta arhitectura se subordonează intereselor de cult) şi o singură masă sacrificială.

2. **Scara lui Iacob**

a. **Slujitorii**

Cei care execută ritualul liturgic (şi, în general, orice act de cult) sînt slujitorii bisericii, asistați pe de o parte de Domnul Iisus, oficiantul suprem şi nevăzut, iar pe de alta de mulțimea de credincioşi, beneficiarii spirituali ai întregii ceremonii. Slujitorii sînt de mai multe feluri şi ranguri: *episcopul*, *preotul* şi *diaconul*. Ei reprezintă sacerdoțiul şi au libertatea să se deplaseze, în funcție de scenariul ritualului, în toate cele trei registre consacrate ale spațiului liturgic: *altar*,

naos şi *pronaos*. Urmează slujitorii secundari, tot trei la număr, în această treaptă: *ipodiaconul* (în biserica veche), *psaltul* şi *citețul* (anagnostul). Rolul fiecăruia este riguros reglementat prin *erminiile liturgice*, un fel de „caiete de regie" ce ni s-au păstrat din timpuri îndepărtate, ca şi *erminiile de pictură*. *Rolurile-funcție* nu se schimbă între ele decît prin dezlegare. Sînt cazuri cînd un slujitor din ierarhia inferioară rosteşte o singură ectenie, deci o propoziție cîntată, o interjecție ori o rugăciune, pe parcursul mai multor luni sau chiar ani. Încadrarea în sacerdoțiu nu se face numai prin competența profesională, în înțeles laic, de pildă, actor de gradul I sau II, ori profesor, conferențiar, lector, în învățămîntul superior, ci după confirmarea unor aptitudini spirituale deosebite şi a harului personal. Împărțirea clerului în trepte ierarhice (Dionisie Pseudo-Areopagitul) reprezintă tocmai sensul unei asemenea recunoaşteri. Există ierarhi care nu se disting prin voce. Ei posedă, în schimb, calități sufleteşti alese şi absolut necesare celui destinat să poarte greaua povară a intermedierii între credincioşi şi ierarhiile cereşti.

Ierarhia bisericească (episcopul – preotul – diaconul) reprezintă o instituție clericală ce s-a constituit şi dezvoltat o dată cu însăşi istoria creştinismului, avînd ca model viața şi slujirile Mîntuitorului. Primul, episcopul, se mai numeşte şi Întîistătătorul (*igoumenos, proistamenos, antistes, praepositus*), însemnînd locțiitor al lui Iisus Hristos şi principiu al bisericii. El simbolizează începutul faptei, creştinarea şi depune mărturie despre păstorirea credincioşilor în fața Mîntuitorului, în ziua judecății de peste veac. Această răspundere se transmite din generație în generație, de la episcop la episcop, de la preot la preot. Ierarhia odată constituită nu-i reprezintă numai pe clericii dintr-o anumită secvență de timp, ci şi sacerdoțiul dintotdeauna.

Fiecărei trepte ierarhice i se recunoaşte descendenţa prestigioasă, cum aflăm din *Faptele Apostolilor*. Primul episcop, cu certitudine scripturistică, a fost Sfintul Iacov, unul dintre fraţii Mîntuitorului, şi a slujit în biserica din Ierusalim, în prezenţa apostolilor. Rezultă că funcţia episcopatului coboară direct din apostolat. Sf. Pavel creştina popoare şi înfiinţa episcopate. Epistolele sale „către" sînt dovezi de purtare de grijă faţă de bisericile locale, centre episcopale. Primii preoţi s-au ales dintre cei 70 de apostoli, deci dintr-o categorie ajutătoare. Ştim sigur, de asemenea, că diaconatul a fost instituit chiar de sfinţii apostoli. La început, numărul lor a fost limitat la şapte (se cunosc şi numele) şi primeau sarcini strict administrative. „Aşadar, preoţia creştină este o instituţie de origine dumnezeiască. Începutul şi puterea ei slujitoare şi sfinţitoare vine, prin sfinţii apostoli, de la Mîntuitorul însuşi, care este izvorul sfinţeniei şi al preoţiei creştine, iar existenţa ei se poate constata neîntrerupt, de la întemeierea Bisericii, în tot cursul istoriei creştine, pînă astăzi"[6)].

Preotul este „actorul", realizatorul propriului său rol de o viaţă, avîndu-l ca model ideal şi unic pe Iisus Hristos. În sat, în comunitate, printre enoriaşi, exersează comportamentul hristologic, pios, cucernic şi drept, ca pildă vie, demnă de urmat. Actorul propriu-zis are libertatea să-şi dedubleze existenţa, el trăieşte „altă viaţă", cu fiecare rol. Tocmai aici stă dovada sigură a competenţei şi disponibilităţilor lui profesionale. Vedetele de cinema ori sportive îşi dezamăgesc adeseori admiratorii cînd se află amănunte biografice, în discordanţă cu imaginile prefabricate.

Se întîmplă ca marii actori să amestece, inconştient ori cu naivă prefăcătorie, cele două registre ale existenţei, adică să se comporte printre prieteni ca pe scenă, să aducă teatrul în viaţa de zi cu zi; interesant pînă la un punct, în rest,

cabotinism. Preotul nu-şi permite dedublarea ca persoană. Existența lui este teocentrică: dacă în biserică oficiază căsătoria ori botezul cu taine sacramentale, se cuvine să se facă purtătorul acestor mesaje şi în familie; dacă la predica de duminică cuvîntează în fața enoriaşilor îndemnînd la iubire, iertare, întrajutorare frățească şi alte virtuți creştine, decurge de aici, ca o datorie morală, să le vorbească la fel şi în celelalte zile ale săptămînii.

Într-un cuvînt, viața preotului şi a oricărui slujitor, îndeosebi din ierarhia bisericească superioară, este un „altar de jertfă"; şi nici nu încape alt înțeles. Preotului i se încredințează misiunea de a oficia mereu acte cultice, fie rînduite prin documente ecleziastice, fie ocazionate de întîmplările de zi cu zi. Toate acestea îl obligă la un regim constant şi aspru de igienă sufletească, de cumpătare, de rugăciune, de meditație, de lectură din texte sacre, pentru a se curăți sufleteşte şi a se face vrednic de greaua şi divina povară a slujbei creştine. Satul este o scenă deschisă în care preotul se simte omniprezent; dar este o scenă pregătitoare pentru sublima reprezentare de duminică, din biserică. Un sat fără preot vrednic se află la răspîntia multor primejdii: „Reprezentarea şi reproducerea în Liturghie a misterului mîntuirii prin Fiul lui Dumnezeu, Care, prin Jertfa euharistică se face prezent în chip real în Biserica Sa, impun în chip particular o stare de curăție şi o înălțare de spirit a celor ce participă, dar în primul rînd a celor care slujesc oficiul Liturghiei. Îndeplinind această sfîntă slujbă, preotul nu exercită un sacerdoțiu propriu, ci sacerdoțiul lui Hristos. În nici o altă parte a chemării sale nu este făcut preotul părtaş la preoția Mîntuitorului într-un grad mai înalt şi mai desăvîrşit, ca în serviciul său de liturghisitor. Aci, el participă atît de real şi atît de direct la sacerdoțiul dumnezeiescului său învățător,

încît, la momentul cuvenit, poate să spună în numele Lui propriile-i cuvinte: «Luați, mîncați, acesta este Trupul meu...; beți dintru acesta toți, acesta este Sîngele Meu...». În oficiul său liturgic, preotul se găseşte deci într-o legătură sau unire personală şi reală cu Mîntuitorul, contact care, afară de vederea Lui sensibilă, este tot aşa ca şi acela în care se găseau cu El sfinții apostoli, în timpul activității Sale pămînteşti"[7].

b) **Spectatorii**

„Spectatori ca la teatru...", spune Eminescu în *Glossă*; numai la teatru sînt spectatori desăvîrşiți, în măsura în care se acceptă o asemenea convenție. Credinciosul aflat în biserică este şi el un spectator, condiție dictată de rolul preotului care are conducerea ritualului liturgic. La catolici, statutul de spectator al credinciosului este şi mai subliniat: stă comod în scaun, „ca la teatru", şi nu se simte dator să urmărească slujba în amănunte; adesea îşi alege singur şi independent texte pentru lectură din scrierile sacre. Ortodoxul a primit educația să asculte cu luare-aminte şi, totodată, să „participe", fiind solicitat prin diferite formule de adresare, ce vin la timpul potrivit din partea preotului ori a diaconului. Este şi o chestiune de morală ca slujitorii, în rugăciunile lor adresate Domnului şi în numele enoriaşilor, să aibă, în prealabil, consimțămîntul acestora. „Credincioşii laici sînt deci factori activi ai cultului, alături de clerici, iar nu simpli beneficiari ai efectelor acestuia. Ei nu pot profita adică numai de harul sfinților cărora li se împărtăşeşte îndeosebi prin sfintele taine şi prin ierurgiile săvîrşite de membrii clerului, ci, prin însăşi calitatea lor de creştini, au şi dreptul şi datoria de a participa activ la viața liturgică a Bisericii în general, fiind chiar săvîrşitori ai unor acte secundare. În calitatea lor de membri ai

Bisericii şi în virtutea strînsei uniri cu Hristos, dobîndită prin taina botezului, cea a mirungerii şi cea a împărtăşirii, ei participă oarecum la sacerdoțiul Mîntuitorului, ca mădulare ale trupului Său mistic, ceea ce face pe Sf. Apostol Petru şi pe Sf. Evanghelist Ioan să vorbească de un sacerdoțiu al laicilor, de acea «preoție universală» (1. Petru II, 5; Apoc. XX, 6), care, totuşi nu exclude harul special al preoției, transmis prin hirotonie (preoție sacramentală), ci colaborează cu sacerdoțiul Bisericii în cadrul vieții liturgice sau sacramentale a obştei creştine"[8)]. Aşa cum nu este de imaginat teatru fără spectatori ori şcoală fără elevi, nici biserica fără credincioşi nu-şi găseşte noima. Dacă spectatorii şi elevii se duc acasă la terminarea programului, iar instituțiile respective se golesc, credincioşii îşi poartă biserica în lume, pentru că reprezintă membrele prelungite şi vii ale ei.

c) **Cetele cereşti**

Liturghia se desfăşoară în prezența nevăzută a persoanei lui Iisus Hristos şi a cetelor cereşti. La începutul sfintei Liturghii ştim că El este acolo, îl pre-simțim; ne dorim să-l şi „vedem". Slujba se desfăşoară în mai multe trepte suitoare, pregătindu-ne pentru această întîlnire de taină şi vedere spirituală. Important pentru fiecare dintre noi, ca participanți, este să urmărim, pas cu pas, ca într-un spectacol propriu-zis, direcția şi sensul derulării secvențelor cultice, destinate să conducă la uniunea mistică. Momentul fericit îl anunță imnul heruvimic *Sfînt, Sfînt, Sfînt* rostit de psalții din strane, de cor, ca şi de marea masă a credincioşilor, deodată sau alternativ, antifonal. Îl cîntă şi serafimii din preajma Mîntuitorului, care se „arată" acum, prima dată, în toată măreția şi slava cerească. Urechea spiritualizată aude (numai)

cîntarea de sus a cetelor îngereşti, aşa cum Beethoven percepea sunetele divine ale nemuritoarei sale simfonii. Miracolul liturgic s-a produs: unirea glasului de jos cu cel de sus dă siguranţă împlinirii omului.

3. **Calea**

a) **Decorul, recuzita şi veşmintele**

Funcţia decorului, în teatru, este să sugereze cadrul natural în care se desfăşoară orice reproducere dramatică. Decorul se delimitează de spaţiul scenei şi de ansamblul clădirii, oricît de adecvate ar fi pentru spectacole; de aceea nici nu are caracter permanent; la sfîrşitul stagiunii îl aşteaptă magazia de vechituri. În Biserică, dacă păstrăm paralelismul, totul intră în altă ordine. Decorul specific creştin şi ortodox este icoana, cu variantele ei morfologice, apoi iconostasul şi fresca. Recuzita este formată din vase de cult şi odoare: sfîntul disc, sfîntul potir, chivotul, cădelniţa, sfîntul antimis, ce folosesc la săvîrşirea sfintelor taine; iar veşmintele (stiharul, orarul, epitrahilul, felonul, mantia episcopală) poartă însemnele distincţiilor arhiereşti. Ele sînt sfinte pentru că participă la sacerdoţiu; de aceea, după ieşirea din folosinţă, prin „uzare”, se păstrează în muzeu ori în relicvarium. Ce înseamnă că participă la sacerdoţiu? Iconostasul, de pildă, pune în ordine, respectîndu-se erminiile, anumite icoane care reprezintă imagini din Vechiul şi Noul Testament; la ele se fac referinţe, de cele mai multe ori, în decursul Liturghiei. Am putea spune că iconostasul reprezintă o transpunere cromatică a Liturghierului. Dacă mai adăugăm că şi doxologia, rugăciunile, pericopele evanghelice, recitativele se

organizează în acelaşi sens, înțelegem că toată lucrarea din Biserică (Biserica însăşi cum am văzut) se unesc într-un singur scop: înălțarea omului pe o treaptă mai aproape de Dumnezeu.

b) **Structura dramei**

Slujba creştină ortodoxă în ansamblul ei, ca întreg cultic, se desfăşoară pe parcursul unei zile liturgice întregi. În privința încadrării în timp, ea se aseamănă cu teatrul antic: şi acesta îşi începea reprezentările reglementate de olimpiade la răsăritul soarelui şi le încheia la căderea serii. La întrecerile tradiționale, regula era să se reprezinte pe scenă trei tragedii de acelaşi autor, urmate, în final, de o comedie. Aşa au intrat în istorie Eschil, Sofocle, Euripide. Ziua liturgică a cultului public ortodox debutează odată cu asfințitul soarelui, invers față de greci. Biserica a împrumutat, prin evrei, o concepție caldeeană privind alternanța zi / noapte, ultima continuînd pînă a doua zi, la prînz, fără întrerupere. Se face distincție între ziua liturgică, destinată cultului public şi ziua solară, unitate de timp pentru spiritualizarea activităților laice. Prima se cuprinde între două asfințituri de soare, întinzîndu-se peste o noapte şi o zi, deci douăzeci şi patru de ore; cealaltă începe dimineața, la orele şase, timp aproximat pentru răsăritul soarelui, şi are numai douăsprezece ore.

Dată fiind întinderea prea mare a zilei liturgice şi, ca urmare, dificultatea receptării slujbei în întregime, s-a recurs la împărțirea pe oficii liturgice fixate la anumite ore şi avînd conținut propriu. Acestea sînt: *Vecernia*, cu care începe „ziua" liturgică pentru duminică şi pentru anumite sărbători, cu semnificație egală; *Miezonoptica*, în continuarea *Vecerniei* şi *Utrenia*, premergătoare (ca şi celelalte) *Liturghiei euharistice*.

Ziua euharistică se încheie cu o slujbă scurtă, numită de „închidere” sau „ora nouă”, în înțelesul zilei solare, ceea ce înseamnă aproximativ ora trei după amiază.

Dar nici cu această împărțire, destul de riguroasă, slujba nu poate fi urmărită în toate actele sale, pentru că nu are cursivitatea spectacolului. În teatru, o replică decurge direct din alta, o scenă se prelungeşte sigur şi evident în următoarea. Slujba dă impresia de stufozitate, de aglomerare inutilă, fapt derutant pentru neinițiați. Este vorba de o polifonie reductibilă la un limbaj unic şi coerent: se răspunde la un *citat biblic* cu o *rugăciune* sau cu *o cîntare imnică*. La prima vedere, toate aceste trei forme diverse dau impresia că țin „acțiunea” pe loc sau că fiecare actant aflat în rol, cîntăreț, citeț, liturghisitor, face simplu act de prezență. În realitate, cîntecul se continuă în rugăciune, iar aceasta în gest, transformîndu-se într-un limbaj unic şi cursiv, punînd mereu în mişcare mesajul liturgic. Specialiştii în problema erminiilor semnalează adesea că scenariul liturgic e prea concentrat, prea esențializat. S-ar putea să fie şi aici implicată o stratagemă ce ține de doctrina cunoaşterii religioase. Prin analogie, şi Mîntuitorul, cînd a început să învețe prin parabole, a dorit să testeze puterea de înțelegere a celor care îl ascultau.

Receptarea integrală a oficiului este „barată” şi de faptul că, uneori, au loc, simultan, două slujbe: una tainică, în altar, alta la vedere, în fața credincioşilor. Prima este slujba de *adresare directă* către Domnul, cealaltă de *aducere la cunoştință*. Cînd preotul rosteşte binecuvîntarea de începere a oficiului cu cuvintele: „Binecuvîntată este împărăția Tatălui şi a Fiului şi a Sfîntului Duh, totdeauna, acum şi pururea şi în vecii vecilor”, el anunță că abia a terminat pregătirea darurilor pentru Sfînta Jertfă. Acest mic ritual tocmai îl săvîrşise în altar, la masa proscomidiarului. Binecuvîntarea adresată publicului este o

formulă de încheiere a unei acțiuni şi de începere a alteia noi. Ritualurile paralele ori suprapuse (teatru în teatru?), ca o corelație între lumea văzută şi nevăzută, precum şi dialogurile concurente constituie nota caracteristică a „spectaculozității” cultului creştin ortodox.

c) **Preliminarii liturgice**

Vecernia, Miezonoptica şi *Utrenia* sînt oficii de sine stătătoare, de cîntare, laudă, rugăciune, aşteptare şi pregătire. Toate aceste acte cultice sînt inserate după tipic şi diferă ca pondere şi înțeles religios, în fiecare parte a acestei „trilogii dramatice”. Unele elemente pot migra, modificate în forma de expunere, în aşa fel încît unul şi acelaşi text să nu se repete întocmai niciodată. Rugăciunea domnească, spre exemplu, cunoaşte mai multe variante, cîntate sau recitate. De fiecare dată însă apare individualizată, cu semnificație nouă, în funcție de context, de persoana care o recită sau cîntă şi de locul unde se rosteşte: din altar, din strană, din public. Troparul *Bogații au sărăcit...* face parte din oficiul Utreniei mari, de sîmbăta seara şi sărbătorile mai importante. El este unul dintre antifoanele cele mai cunoscute, capabil să antreneze prin fior divin toate categoriile participante la slujire. Cîntecul este pregătit de soborul de liturghisitori (la Mănăstirea Neamț, numărul lor fiind uneori pînă la şapte), adunați în mijlocul naosului. Ei oficiază un mic ritual, care aminteşte de purtarea pe brațe a pruncului Iisus, în templu, de către Simion „cel drept şi temător de Dumnezeu”. Lui i s-a prezis că nu va închide ochii pînă nu va vedea fața lui Mesia. Soborul repetă cuvintele lui Simion: „Acum, slobozeşte pe robul Tău, Stăpîne, după cuvîntul Tău, în pace.

Că ochii mei văzură mîntuirea Ta,

Pe care ai gătit-o înaintea feței tuturor popoarelor" (Luca, 2. 29-31). Exact cu aceste cuvinte preotul liturghisitor din sobor încheie micul ritual ce precede cîntarea *Bogații au sărăcit*. Soborul intonează cu toată puterea, cîntecul fiind preluat, pe rînd, de cele două strane. Bucuria dreptului Simion se revarsă peste credincioşi, cuprinzînd toată Biserica lui Dumnezeu. Cele trei elemente ritualice (citatul biblic, cîntecul şi oficiul ritualic) nu sînt disparate, cum par la prima vedere. Credinciosul participă la revelație: împreună cu Simion, „îl vede" pe pruncul Iisus, evocat de rostirea extatică a preotului, de unde bucuria pentru legea nouă ce urmează să împărățească lumea, enunțată în *Bogații au sărăcit*.

Vecernia este cel mai narativ text de cult, atîta timp cît rugăciunile, cîntările, pericopele biblice, ecteniile implică aspecte epice. Ea are în deschidere, ca element esențial, *Psalmul 103*, ce se citeşte din strană. Acesta, împreună cu altele, citite tot din strană, în alternanță cu scurte rugăciuni şi cîntări de laudă, fixează un moment evocator cu privire la Vechiul Testament. *Psalmul 103* este o laudă adusă zidirii lui Dumnezeu, cu aluzie la scurta şedere a lui Adam în rai. Momentul vechi-testamentar este cerut de rațiuni de cult foarte precise. L-am întîlnit şi în erminiile pictorilor, îl folosesc şi romano-catolicii, de pildă, la începutul de frescă de pe plafonul Capelei Sixtine, opera lui Michelangelo. Pe scurt: s-a convenit ca ziua liturgică să cuprindă, în rezumat, întreaga istorie a creştinismului, dar şi aspecte semnificative din Vechiul Testament, premergătoare şi vestitoare. Punerea în relație a unor pasaje din Vechiul Testament cu altele din Noul Testament conferă Vecerniei o notă epică, mai mult prin semnificație, prin simbolistică, decît prin discurs narativ.

Dar încă din Vecernie predomină referințele la Noul Testament. De două ori este evocată persoana lui Iisus Hristos

şi de două ori Sfînta Fecioară, respectiv în imnul treimic *Lumină lină* şi în pericopa lui Simion (actualizată de preotul slujitor) şi apoi în troparul Bunei vestiri, *Născătoare de Dumnezeu*, urmat de imnul de mulțumire, *Înălțătoare Doamnă*.

Imnul treimic *Lumină lină* este o anticipare a momentului euharistic. Locul lui era mai potrivit în cadrul Liturghiei propriu-zise, de a doua zi de dimineață. S-a plasat aici pentru a da de la început sens hristologic întregului oficiu al Vecerniei şi celor următoare. *Născătoare de Dumnezeu* s-a ivit din cuvintele vestitoare ale Arhanghelului Gavriil, trimis de Domnul, care spune Mariei: „Bucură-te cea ce eşti plină de har, Domnul este cu tine. Binecuvîntată eşti tu între femei" (Luca, 1. 28). Acest moment al vestirii aminteşte de altul prilejuit de întîlnirea dintre Maica Domnului şi vara sa Elisabeta. Aceasta repetă ultima propoziție a Arhanghelului: „Binecuvîntată eşti tu între femei", dovadă că pasajele sînt în strînsă legătură şi adaugă de la sine: „...şi binecuvîntat este rodul pîntecelui tău" (Luca. 1.42). Într-un cuvînt, şi Arhanghelul Gavriil şi Elisabeta din *Evanghelia* lui Luca au colaborat la alcătuirea troparului Vestirii, de la Vecernia mare. Iată-l în întregime:

„Născătoare de Dumnezeu, Fecioară, bucură-te,
Ceea ce eşti plină de daruri, Marie,
Domnul este cu tine.
Binecuvîntată eşti tu între femei
Şi binecuvîntat este rodul pîntecelui tău,
Căci ai născut pe Mîntuitorul sufletelor noastre."

Este Vecernia pe care o putem urmări astăzi în locaşurile noastre de cult. Ea a cumulat elemente şi din alte oficii, din Litie, care, de drept, reprezintă o prelungire către

Miezonoptică. Imnul *Lumină lină* şi *Vohodul mic* (*Ieşirea*) constituie partea cea mai caracteristică a Vecerniei mari, pentru că realizează, prin simbolismul lor, atmosfera noutestamentară; *Bogații au sărăcit* şi *Născătoare de Dumnezeu* fac parte din Litie.

Vecernia mare este un spectacol întreg: o *introducere*, Psalmul 103, care nu se repetă la alte oficii, decît în obişnuitele rugăciuni şi laude, o *încheiere*, literar vorbind, *Înălțătoare Doamnă* şi un *cuprins* bogat în evenimente emoționale: ritualuri, imnuri, rugăciuni, lecturi. Cu *Miezonoptica* se încheie „trilogia” de noapte; este un oficiu de rugă şi de aşteptare să vină timpul arătării Domnului, cel din euharistie. Datorită acestui conținut sărac şi monoton, ea se desfăşoară fără solemnitate, în pronaos, ca simplă priveghere. Unele schituri de bună tradiție (Sihla din zona Neamțului, spre exemplu) încă o mai păstrează ca aşteptare şi trezie. În schimb, oficiul Utreniei este foarte bogat: o intensă activitate de strană, imnuri de laudă, rugăciuni, lecturi din „evanghelia Învierii”. De notat un ritual paralel: în strană se citesc cei şase psalmi ai Utreniei, în vreme ce preotul spune în taină rugăciunile consacrate, douăsprezece la număr. Toate acestea „împodobesc serviciul Utreniei mai mult decît al oricărei laude bisericeşti”[9)].

d) **Drama lepădării de sine**

Adevărata „dramă liturgică” se desfăşoară duminica dimineața, cînd se săvîrşeşte sfînta euharistie, ritual aşezat pe portativele a trei evenimente hristologice fundamentale: *ritul jertfirii,* care se face la masa proscomidiei din altar, însemnînd pregătirea Agnețului; *producerea sfintelor daruri* pentru transformarea lor din materie în substanță (anaforă); *invocarea*

Sfîntului Duh spre săvîrşirea euharistică a Sfintei Taine (epicleza). Aceste rituri sînt mistere învăluite în simboluri, cu intenția de a fi accesibile numai inițiaților. Stranele îndeplinesc rolul corului din tragedia greacă; împreună cu liturghisitorii, verbalizează simbolurile, le decriptează parțial, dar fondul se păstrează ascuns, rămînînd să se dezvăluie prin adevărurile de credință. Spectatorul grec avea convingerea că se ajunge la înțelegere deplină, dincolo de care nu mai există nimic, după dezvăluirea „unei acțiuni întregi" (Aristotel); orice amănunt ascuns i se părea natură oribilă, malefică. Grecul trecea printr-o scurtă suferință morală (*catharsis*), de la rău la cunoaşterea răului, şi în cadrul aceleiaşi omenități. Credinciosul capătă certitudinea cunoaşterii în momentul în care are revelația că existența sa limitată prin natură se află integrată în alta superioară, infinită şi căreia îi seamănă, aşa cum se înrudeşte partea cu întregul. Această cunoaştere de tip apofatic tinde să iasă din finitatea lucrurilor. Apofaticul menține mereu vie dorința destinală a omului, de a-şi muta ființa din existența materială şi limitată în cealaltă existență, de care se simte atras prin chip şi asemănare. Individul trece printr-o suferință morală cînd capătă conştiința nimicniciei sale şi a păcatului. Suferința nu este de scurtă durată, ca la greci, doar cît are loc reechilibrarea sufletească. Viziunea apofatică a existenței superioare este ca un vis mereu neîmplinit. Ea menține starea de suferință şi neîmplinire a individului şi-i întăreşte dorința „lepădării de sine"; adică mutarea propriei ființe din materialitate în spiritualitate. Grecul, pozitivist, se reabilita moral după şocul cunoaşterii adevărului, trecea de la rău la mai puțin rău. Creştinul nu se opreşte aici. El se află pe o cale suitoare, continuă; la el „curățirea" (Aristotel foloseşte acest cuvînt) înseamnă pregătire în vederea unui scop mai înalt. Dată fiind

complexitatea drumului ce urmează a fi parcurs, trebuie repetat totdeauna începutul. Preotul care oficiază liturghia euharistică rosteşte mereu rugăciuni de întărire şi de curățire, în anumite momente ale slujbei. În fața lui se află încercarea cea grea: săvîrşirea epiclezei, cu ajutorul Sfîntului Duh, adică transformarea materiei în spirit, a pîinii în trupul sfînt al Domnului şi a vinului în sîngele Său, simbolul legii celei noi. Este o jertfă fără sînge şi o transformare mistică; dar, la origine, a fost jertfa de sînge de pe Golgotha, pe care Mîntuitorul şi-a asumat-o pentru răscumpărarea păcatelor noastre. Liturghia euharistică are, deci, la bază un eveniment istoric, acela al întrupării Logosului pe Cruce. Orice transformare apasă greu şi poartă în sine nota de taină, iar omul nu se desprinde fără durere de partea lui trupească, de existența lui anterioară. Domnul Iisus Hristos o ştia de cînd îi îndemna pe ucenici şi pe adepți să-L urmeze: „Dacă vine cineva la Mine şi nu urăşte pe tatăl său şi pe mama sa şi pe femeie şi pe copii şi pe frați şi pe surori, chiar şi pe sufletul său însuşi, nu poate să fie ucenicul meu” (Luca, 14.26).

În oficierea Liturghiei euharistice îşi dau măsura de credință şi de viață toate categoriile de participanți, după puterile fiecăruia: de la preotul care poartă grija şi răspunderea cultului, pînă la ultimul enoriaş. Orice participant la Liturghie se preînchipuie însoțitor al lui Hristos pe Via Crucis, în săptămîna patimilor, oferindu-se pe sine dar de jertfă. Patimile mîntuitoare se actualizează, se transferă din trecut în prezent, fiind întîmpinate cu încordare şi emoție mistică. Nu mai este vorba de spectacol, aici, de privire detaşată, ci de propria ta reprezentare, prin care te uneşti cu umanitatea lui Hristos: „Aparatul format de reprezentare şi de actualizare a acestui dumnezeiesc mister, pentru a fi înfățişat concret şi făcut clar oamenilor, era firesc să fie

alcătuit din elementele pe care experiența le consacrase pentru exprimarea şi obiectivarea valorilor spirituale şi metafizice. Prin urmare, nu trebuie să ne surprindă că oficiul Liturghiei creştine a îmbrăcat forma unei drame (acțiuni), sau că unele amănunte secundare ale ei, precum sînt de exemplu răspunsurile credincioşilor, amintesc intervenția «corului în tragedia antică», deşi o astfel de formă nu era străină nici cultului iudaic. Elementul tragic, propriu dramei, n-a fost deloc absent din istoria spirituală a omenirii. O adevărată rătăcire a fost timpul dinainte de Hristos: drama lumii vechi; într-un cadru de cea mai sublimă şi impresionantă tragedie se mişcă apoi sfînta umanitate a Mîntuitorului, culminînd cu Calvarul, în locul umanității lumii, neputincioasă a-şi realiza propria ei mîntuire.

Pentru reprezentarea, simbolizarea şi actualizarea mistică a acestei ultime faze, îndeosebi din istoria misterului mînturii, oficiul Liturghiei se desfăşoară pe planul unei trilogii dramatice, adică divizat în trei părți distincte care se succed şi se înlăţuiesc într-o acțiune unitară, în jurul unicei teme a mîntuirii lumii, prin jertfa Fiului lui Dumnezeu. Părțile acestei trilogii liturgice sînt marcate prin *Proscomidie*, *Liturghia catehumenilor* şi *Liturghia credincioşilor*"[10)].

Noi am găsit altă ordine posibilă în varietatea reprezentărilor cultice, asemănîndu-ne doar în ultima ei parte cu aceea a preotului Petre Vintilescu. Criteriul nostru este, după cum s-a văzut, ziua liturgică, ceea ce îngăduie să vorbim despre *Vecernie, Miezonoptică* şi *Utrenie* ca unități ale trilogiei de noapte. Rostul acesteia este să-i pregătească pe credincioşi (prin rugăciune, cîntări şi meditație) pentru Liturghia cea mare, de a doua zi. Dacă *proscomidia* şi *Liturghia catehumenilor* trec drept părți introductive la Liturghia euharistică, cum se şi confirmă în practica mai nouă, se iveşte şi o altă ordine

tripartită, tot pe parcursul zilei liturgice: *Vecernia, Utrenia, Liturghia mare*. Şi într-un caz şi în altul, tot Liturghiei credincioşilor i se recunoaşte importanța decisivă în desfăşurarea cultului public ortodox.

e) **Simboluri liturgice**

Liturghia este reprezentarea totală, ca să nu spunem „spectacol total”. Şi aceasta nu numai în cuprinderea ei tematică (rezumarea şi înlănțuirea unor secvențe caracteristice din Vechiul şi Noul Testament), dar şi în latura ei tehnică. Se poate asista la mişcări scenice pline de fast şi de măreție, pot fi admirate costume bogate, ornamentate strălucitor, voci superbe, care pot concura ilustre vedete de operă; sau pot fi urmărite dialoguri neobişnuite în teatru. Dialogul presupune, de obicei, doi interlocutori aflați față în față şi într-un spațiu convenabil, astfel încît fiecare să recepteze pe viu şi în chip natural spusele celuilalt, pentru a replica imediat. Teatrul de replici trebuie să fie strîns, esențializat, să umple un timp, ca întindere şi un spațiu ca intensitate sonoră, strict circumscrise. Liturghia, ca orice oficiu de cult public ortodox, nu-şi limitează nici timpul, nici spațiul. Ea preînchipuie existența în infinit şi în eternitate. De aceea ziua liturgică, la un anume nivel de semioză, începe în geneză şi se sfîrşeşte în eschaton. Preotul dialoghează cu Dumnezeu (prin Fiul) şi cu lumea; stranele schimbă mesaje între ele, cu preotul ori cu cetele cereşti. La un gest simbolic, de pildă deschiderea Uşilor împărăteşti, se răspunde cu o stihară; la un psalm de laudă, cu o rugăciune. Această diversitate morfologică şi de aparentă distonanță poate să deruteze pe cineva venit la slujbă din simplă curiozitate. În realitate, ele poartă, în limbaje specifice,

o unică sarcină: aceea de a explica omenirii semnificația jertfei de pe Cruce.

Dintre evenimentele scenice care atrag atenția oricărui participant, indiferent de poziția intelectuală ori cultică, sînt „intrările" (Intrarea mică şi Intrarea mare), lectura Evangheliei, moment de ascultare şi reculegere, cădelnițările, împărtăşirea şi mirungerea. Intrările sînt procesiuni solemne şi marchează aspecte importante din desfăşurarea oficiului. Prima este *intrarea mică* sau vhodul mic (vhod = intrare) şi face parte din liturghia catehumenilor. Scopul ei este să arate participanților Sfînta Evanghelie, ca îndreptar al ortodoxiei. Diaconul primeşte în altar, lîngă Sfînta masă, Evanghelia de la preot, pentru ca amîndoi să apară în naos, prin uşa laterală, a proscomidiei. Ei se opresc în mijlocul naosului, cu fața spre sfintele uşi deschise; diaconul şopteşte în taină „Domnului să ne rugăm...", iar preotul spune *Rugăciunea intrării*. În acest timp stranele cîntă *Fericirile* sau troparul sărbătorii. Preotul primeşte, apoi, Evanghelia de la diacon, o închină în dreapta şi în stînga şi, ridicînd-o sus, intră în altar. După ei, Uşile se închid, iar stranele continuă cîntarea cu Psalmul 94 („Veniți să ne bucurăm de Domnul..."), adică antifonul al treilea din acest oficiu religios. *Vhodul mare* se desfăşoară după acelaşi itinerar, însă, de data aceasta, sînt purtate sfintele daruri, iar înaintea lor merg slujitorii cu făclii, pentru a se sugera că la ceremonie participă şi cete cereşti. În Bizanț i se dădea Vhodului mare o importanță deosebită; printre purtătorii de făclii se încadra adesea împăratul însuşi (cf. Petre Vintilescu). „În principiu, tema Vhodului este venirea Fiului lui Dumnezeu în lume, opera lui mîntuitoare şi înălțarea la cer, prin care a fost ridicată şi umanitatea noastră împreună cu El; aspectele sau episoadele diferite ale acestei lucrări se precizează prin amănunte de încadrare a acțiunii vhodurilor specifice

diferitelor oficii (Vecernia, Liturghia catehumenilor, Liturghia credincioşilor)”[11)]. Spre exemplu, la Vhodul vecerniei care se ilustrează prin *cădire*, preotul, îmbrăcat în *felon* (o pelerină ce se poartă pe deasupra), îl preînchipuie pe Domnul Iisus Hristos care şi-a luat fire şi înfăţişare omenească. Fiul Omului mai este reprezentat în Vhodul Liturghiei catehumenilor prin Sfînta Evanghelie, purtată pe sus în faţa mulţimii; purtarea darurilor la Intrarea cea mare simbolizează coborîrea Domnului de pe Cruce şi aşezarea Sa în mormînt. De asemenea, ieşirea preotului din altar (cf. Petre Vintilescu) pe uşa proscomidiei şi întoarcerea prin Uşile împărăteşti ne fac cunoscut că Iisus a coborît în lume şi apoi s-a înălţat la cer, „unde El este o jertfă veşnică pentru noi înaintea Tatălui Său”.

În urma preotului, Uşile rămîn deschise, semn că împărăţia cerească ne aşteaptă.

NOTE

Moştenirea lui Platon

1. Im. Kant, *Critica facultăţii de judecată*. Traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu şi Constantin Noica, Studiu introductiv de Mircea Florian, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică. 1981, p. 368

2. K.E.Gilbert şi Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*. Ediţie revăzută şi adăugită. În româneşte de Sorin Mărculescu, prefaţă de Titus Mocanu, Editura „Merdiane", Bucureşti, 1972, p. 129

3. S.Thomas D'Aquino, *Somme théologique*, Tome premier, Paris, 1854, p. 51 -52

4.Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, II (*Estetica medievală*). Traducere de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Editura „Meridiane", 1978, p. 43

5. Wladyslaw Tatarkiewicz, lucr. cit., p. 45

6. Wladyslaw Tatarkiewicz, lucr. cit., p. 46

7. Benedetto Croce, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală. Teorie si istorie*. Traducere de Dumitru Trancă, Studiu introductiv de Nina Façon, Bucureşti, Editura „Univers", 1970, p. 242

8. Pr. Conf. Gheorghe Drăgulin, *Personalitatea Sfîntului Dionisie Areopagitul în teologia românească* (Prefaţă) la *Epistole*. Editura „ALL", Bucureşti, 1994, p. 102

9.Wladyslaw Tatarkiewicz, lucr. cit., p. 90-91

10. Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine. Teologia mistică*. Traducere de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simenschy, Postfaţă de Ştefan Afloroaei, Institutul European, Iaşi, 1993, p. 67

11. Sfîntul Dionisie Areopagitul, *Epistole*, loc. cit., p. 64

12. Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine*, loc. cit., p. 103

13. Dionisie Pseudo-Areopagitul, lucr. cit., p. 130

14. Nichifor Crainic, *Sfinţenia – împlinire a umanului*, Curs de teologie mistică, Ediţie îngrijită de Ierod. Teodoaie Paraschiv, Iaşi, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei, „Trinitas”, 1993

15. Dionisie Pseudo-Areopagitul, lucr. cit., p. 150

16. Dumitru Stăniloae, *Ascetica şi Mistica ortodoxă*, II, (Mistica), Alba-Iulia, Editura „Deisis”, Mănăstirea Sf. Ioan Botezătorul, 1993, p. 45

17. S. Thomas D'Aquino, lucr. cit. p. 96

Dumnezeu şi Om în creaţie

1. Platon, *Sofistul*, în *Opere*, VI, Ediţie îngrijită de Constantin Noica. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, p. 381

2. Vladimir Lossky, *Introducere în teologia ortodoxă*, în româneşte de Lidia şi Remus Rus. Prefaţa de Pr. Prof. D. Gh.Popescu, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1993, p. 68

3. E. Bindel, *Elementele spirituale ale numerelor*, Traducere Radu Duma, Editura „Herald”, Bucureşti, p. 84

4. E. Bindel, lucr. cit., p. 90

5. Petre Ţuţea, *Între Dumnezeu si neamul meu*, Ediţie îngrijită de Gabriel Kimowicz. Fundaţia „Anastasia”, Editura „Arta grafică”, Bucureşti, 1992, p. 21

6. Vladimir Lossky, lucr. cit., p. 65-66

7. Petre Țuțea, lucr. cit., p. 94

8. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. În româneşte de Paul Dinopol, Prefață de Vasile Nicolescu, Editura „Univers”, Bucureşti, 1978, p. 21

9. I.D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a artei feudale româneşti*,Editura „Meridiane”, Bucureşti, 1973, p. 196

10. Sf. Vasile cel Mare, *Comentarii la psalmi.* Traducere de Pr. Dr. Ol. N. Căciulă. Editura librăriei teologice, Bucureşti, 1939, p. 155

11. Jacques Le Goff, *Naşterea Purgatoriului*, I, Cuvînt înainte pentru ediția românească de Jacques Le Goff. Traducere, prefață şi note de Maria Carpov, Editura „Meridiane”, Bucureşti, 1995, p. 62

12. Dumitru Stăniloae, *Rugăciunea lui Iisus şi experiența Duhului Sfînt*, Editura „Deisis”, Sibiu, 1995, p. 43

13. Andrei Pleşu, Prefață la (Nikolai Berdiaev) *Sensul creației*. Traducere de Anca Oroveanu. Editura „Humanitas”, Bucureşti, 1992. p. 10

14. Nichifor Crainic, *Nostalgia Paradisului*. Cu un studiu introductiv de Dumitru Stăniloae. Ediție îngrijită, postfață şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache. Fişă bibliografică de Alexandru Cojan. Editura „Moldova”, Iaşi, 1994, p. 225

15. Mihail Sadoveanu, *Spre Emaus. Din viețile sfinților*, Cu un Cuvînt înainte de Arhim. B. V. Anania, Ediție îngrijită şi prefațată de Petru Ursache, Editura Mitropoliei Moldovei şi Sucevei „Trinitas”, Iaşi, 1993, p. 58

Lumină lină

1. Petru Creția, *Plotin: frumusețea materiei şi demnitatea artei*, în vol. *Epos şi logos*, Bucureşti, Editura „Univers”, 1981, p. 145

2. Apud Wladyslaw Tatarkiewicz, lucr. cit. vol. 1, p. 472-473

3. Kathrine Evelett Gilbert şi Helmut Kuhn, lucr. cit., II, p. 94

4. Wladyslaw Tatarkiewicz, lucr. cit., II, p. 94

5. Platon, *Timaios*, în *Opere*, VII, Ediţie îngrijită de Petru Creţia. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1993, p. 189

6. Apud Wladyslaw Tatarkiewicz, lucr. cit., p. 93

7. Wladyslaw Tatarkiewicz, lucr. cit., p. 212

8. Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine. Teologie mistică*, loc. cit., p. 56

Sensibilitatea estetică şi sensibilitatea mistică

1. Maxim Mărturisitorul, *Filocalia*, II, Tradusă din greceşte de Preot. Stavr. Dr. Dumitru Stăniloae, Sibiu, 1947, p. 14- 15

2. Sf. Ioan Gură de Aur, *Predicile despre statui*, Traducere de St. Bezdechi, R. Vîlcea, 1937, p. 198-199

3. Sf. Ioan Gură de Aur, lucr. cit., p. 12-13

4. Pavel Florenski, *Iconostasul*, Traducere şi cronologie de Boris Buzilă. Bucureşti, Fundaţia „Anastasia”, 1994, p. 45

5. Origen, *Contra lui Celsus*, I, 48, P.S.B., vol. 9, Bucureşti, 1984 (Apud Nichifor Crainic, Sfinţenia, 17)

6. Sf. Ioan Gură de Aur, lucr. cit., p. 2

7. Antonie cel Mare, *Filocalia*, I, loc. cit., p. 22-24

8. Evagrie Monahul, *Filocalia*, I, loc. cit., p. 75

9. Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească*, loc. cit., p. 104-105

10. Dionisie Pseudo-Areopagitul, lucr. cit., p. 108

11. Vladimir Lossky, *Vederea lui Dumnezeu,* în româneşte de Maria Cornelia Oroş. Studiu introductiv de diac. Ioan I. Ică Jr., Editura „Deisis”, Sibiu, 1995, p. 50

Numele Frumosului

1. Sf. Ioan Gură de Aur, *Predicile despre statui*, loc. cit., p. 221-222

2. Sf. Antonie cel Mare, *Filocalia*, I, loc. cit., p. 13

3. Sf. Antonie cel Mare, lucr. cit., p. 13

4. Sf. Maxim Mărturisitorul, *Filocalia*, II, loc. cit., p.60

5. Sf. Ioan Gură de Aur, lucr. cit., p. 215

6. Sf. Ioan Gură de Aur, lucr. cit., p. 206-207

7. Mircea Eliade, *Profetism românesc*, I. Bucureşti, Editura „Roza vînturilor", 1990, p. 146-147

8. Plotin, *Enneades*, I, Texte établi et traduit par Emil Bréhier, Paris, 1924, p. 95

9. Plotin, lucr. cit., p. 95-96

10. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, I, loc. cit., p. 283

11. Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine*, loc. cit., p. 65

12. Plotin, lucr. cit., p. 98

13. Plotin lucr. cit., p. 101

14. Plotin, lucr. cit., p. 100

15. Wladyslaw Tatarkiewicz, lucr. cit., p. 225

16. Petre Vintilescu, *Poezia imnografică*, Bucureşti, Editura „Pace", 1937, p. 42-43

17. Sf. Vasile cel Mare, *Cuvînt despre tineri. Cum pot avea folos din scrierile păgînilor*, Traducere de Petre Procopoviciu, Cernăuți, 1939, p. 5

18. Saint Augustin, *Confessions*, I, Texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, 1925, p. 83-84

19. I.D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, lucr. cit., p. 235

20. Jacques Maritaine, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Paris, „Desclé de Bouvier”, 1966, p. 152

21. 1. Saint Augustin, *Confessions*, II, Texte établi par Pierre de Labriolle, II, Paris, 1926, p. 280

Sublimul

1. Pseudo-Longinus, *Tratatul despre sublim*, în vol. *Arte poetice*. *Antichitatea*, Culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Bucureşti, Editura „Univers”, 1970, p. 318

2. Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine*, lucr. cit., p. 124

3. Dionisie Pseudo-Areopagitul, lucr. cit., p. 124-125

4. Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecată*, loc. cit., p. 175-176

5. Dumitru Stăniloae, *Ascetica şi Mistica ortodoxă*, I, Ascetica, loc. cit., p. 127

6. Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească. Ierarhia bisericească*, Iaşi, Institutul European, Traducere şi studiu introductiv de Cicerone Iordăchescu. Postfaţă de Ştefan Afloroaei, p. 47

7. *Dicţionar de estetică generală*, Bucureşti, Editura politică, 1972, p. 340

8. Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, Ediţia a III-a, Editura „Cugetarea”, 1942, p. 245

9. Nichifor Crainic, *Sfinţenia. Împlinirea harului*, lucr. cit., p. 173

Tragicul şi suferinţa creatoare

1. Jean-Marie Domenach, *Întoarcerea tragicului*. Traducere din limba franceză de Alexandru Baciu, Cuvînt înainte de George Banu, Bucureşti, Editura „Meridiane”, 1995, p. 131

2. Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi a depăşirii,* Bucureşti, Editura „Univers", 1974, p. 41

3. Maurice Merleau-Ponty (Apud Jean-Marie Domenach), *Întoarcerea tragicului*, loc. cit., p. 195

4. Emil Cioran, *Lacrimi şi sfinți*, Bucureşti, „Humanitas", 1991, p. 22

5. Mitropolit Nicolae Mladin (ş. a.) *Teologia morală ortodoxă,* I, *Morala generală,* Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1979, p. 386

6. Mitropolit Nicolae Mladin, lucr. cit., p. 386

7. Soeren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*. Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean J. Bateau, Paris, Gallimard, 1935, p. 45

8. Thomas d'Aquin, *Somme Théologique,* Tome sixième, Traduit en français et annotté par F. Lachat, Paris, Librairie Louis Vivés, 1857, p. 123

9. Mircea Eliade, Itinerariu spiritual, în *Profetism românesc,* I, Bucureşti, Editura „Roza vînturilor", 1990, p. 59

10. Antonie cel Marc, *Filocalie*, I, lucr. cit., p. 25

11. Martin Heidegger, *Repere pe drumul gîndirii*. Traducere şi notă introductivă de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura politică, 1988, p. 40

12. Dumitru Stăniloae, *Teologia morală ortodoxă,* III, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1981, p. 101

13. Dumitru Stăniloae, lucr. cit., p. 102

14. Martin Heidegger, Postfață la *Ce este metafizica,* în vol. *Repere pe drumul gîndirii,* loc. cit., p. 285

15. Sf. Thomas d'Aquin, lucr. cit p. 470

16. Dumitru Stăniloae, lucr. cit., p. 100

17. Jean-Marie Domenach, lucr. cit., p. 72

Comicul: rîs şi surîs

1. Henri Bergson, *Teoria rîsului*. Versiune românească de Silviu Lupaşcu, Studiu introductiv de Ştefan Afloroaie, Iaşi, Institutul European, 1992, p. 29

2. Teodor Baconski, *Rîsul patriarhilor*, O antropologie a deriziunii în patristica răsăriteană. Cuvînt înainte de Andrei Pleşu, Editura „Anastasia”', Bucureşti, 1996, p. 56-57

3. Teodor Baconski, lucr. cit., p. 56-57

4. Saint Augustin, *Confessions*, I, Texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, 1925, p. 41-42

5. Sfîntul Casian Romanul, *Despre întristare* în *Filocalia*, I, Traducere din greceşte de Dumitru Stăniloae, Editura „Dacia Traiana”, Sibiu, 1947, p. 115

6. Constantin Noica, *Jurnal de idei*, Text stabilit de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleşu şi Sorin Vieru, Bucureşti, Editura „Humanitas”, 1990, p. 378

Numele artei

1. Victor Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, I, Traducere de Florin Chirițescu, prefață de Vasile Drăguț, Editura „Meridiane”, Bucureşti, 1980, p. 112

2. Victor Lazarev, lucr. cit., p. 117

3. Vasile Drăguț, *Prefață* la (Victor Lazarev) *Istoria picturii bizantine*, loc. cit., p. 19

4. Ioan G. Coman, Scriitori bisericeşti din epoca străromână, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1979, p. 9

5. Sf. Ioan Damaschin, *Cultul sfintelor icoane*, Traducere din greceşte, cu un studiu introductiv de D. Fecioru, Bucureşti, 1937, p. 8

6. Sf. Ioan Damaschin, lucr. cit., p. 145

7. Sf. Ioan Gură de Aur, *Predicile despre statui*, loc. cit., p. 199

8. Dionisie de Furna, *Carte de pictură*, în româneşte de Smaranda Bratu Stati şi Şerban Stati. Cuvînt înainte de Vasile Drăguț. Studiu introductiv şi antologie de ilustrații de Victor Ieronim Stoichiță. Bucureşti, Editura „Meridiane", 1979, p. 53

9. Eusebiu de Cesareea, *Scrieri. Partea întîi. Istoria bisericească*. Carte tipărită cu binecuvîntarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarh al Bisericii Române Ortodoxe. Traducere, studiu, note şi comentarii de Pr. Prof. T. Bodogae, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1987, p. 60

10. Leonid Uspensky, *Teologia icoanei în Biserica ortodoxă*. Studiu introductiv şi traducere de Teodor Baconsky, Editura „Anastasia", 1994, p. 28

11. Leonid Uspensky, lucr. cit., p. 34

12. Diacon Ioan Ivan şi Preot Scarlat Porcescu, *Mănăstirea Neamț* cu un Cuvînt înainte de Înalt Prea Sfințitul Teoctist, Mitropolitul Moldovei şi Sucevei, Iaşi, 1981, p. 166

13. Dionisie de Furna, lucr. cit., p. 54

14. Leonid Uspensky, lucr. cit., p. 68-69

15. D. Fecioru, *Studiu introductiv* la (Sf. Ioan Damaschin) *Cultul sfintelor icoane*, loc. cit., p. 6-7

16. Leonid Uspensky, lucr. cit., p. 227 (nota 19)

17. Alexandre Schmemann, *Euharistia. Taina împărăției*, Traducere de Pr. Boris Răduleanu, Ediție îngrijită de Răzvan Bucuroiu, Editura „Anastasia", Bucureşti (s-a.), p. 21

18. Alexandre Schmemann, lucr. cit., p. 26

19. Paul Evdokimov, lucr. cit., p. 155

20. Alexandre Schmemann, lucr. cit., p. 220

21. Alexandre Schmemann, lucr. cit., p. 225

22. Leonid Uspensky, lucr cit., p. 51

23. Corina Nicolescu, *Icoane vechi româneşti*, Editura „Meridiane", Bucureşti, 1971, p. 37 (col 2)

24. Pavel Florenski, *Iconostasul*, Traducere şi cronologie de Boris Buzilă. Fundaţia „Anastasia", Bucureşti, 1994, p. 76

25. Antonie Plămădeală, Icoanele pe sticlă din Transilvania, în vol. *Alte file de calendar de inimă românească,* Sibiu, 1988, p. 284

26. Corina Nicolescu, lucr. cit., p. 34-35 (col 1)

27. Cornel Irimie şi Marcela Focşa, *Icoane pe sticlă*, Editura „Meridiane", Bucureşti, 1971, p. 7

28. Ion Muşlea, *Icoanele pe sticlă şi xilogravurile ţăranilor români din Transilvania*, Bucureşti, Editura „Grai şi suflet – Cultura Naţională", 1995, p. 9

29. Antonie Plămădeală, lucr. cit., p. 287

30. Cornel Irimia şi Elena Focşa, lucr. cit., p. 10

31. Antonie Plămădeală, lucr. cit., p. 286

32. Paul Evdokimov, lucr. cit., p. 211

Muzica şi cîntarea religioasă

1. Dumitru Cuclin, *Le rôle du chant grégorien dans le passé jusqu'à nos jours et le chant byzantin dans l'avenir*, Bucureşti, 1936, p. 4

2. Petre Vintilescu, *Poezia imnografică,* Editura „Pace", Bucureşti 1937, p. 225

3. Sf. Vasile cel Mare, *Comentar la psalmi*, Traducere de Pr. Dr. Ol. N. Căciulă, Editura Librăriei Teologice, Bucureşti, 1939, p. 25-26

4. Petre Vintilescu, lucr. cit., p. 187

5. Sf. Vasile cel Mare, lucr. cit., p. 253

6. Sf. Vasile cel Mare, lucr. cit., p. 121

7. Petre Vintilescu, lucr. cit., p. 209

8. Petre Vintilescu, lucr. cit., p. 50

9. Saint Augustin, *Confessions*, Livres IX-XIII, Texte établi et traduit par Pierre de Labriolle. Tome II, Paris, 1926, p. 220-221

10. O variantă românească, în lucrarea citată de Petre Vintilescu, p. 290-306

11. Petre Vintilescu, lucr. cit., p. 83-84

12. Dumitru Cuclin, lucr. cit., p. 5

13. I. Mihălcescu, *Muzica religioasă în genere şi muzica noastră bisericească*, în „Biserica Ortodoxă Română", 1925, nr. 5 (Mai)

14. Christian Friedrich Daniel Schubart, *O istorie a muzicii universale*, Traducere din germană de Philomena Oşanu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983, p. 91

15. Preot prof. dr. Iona Rămureanu, Preot prof. dr. Milan Şesan, Preot prof. dr. Teodor Bogodae, *Istoria bisericească universală*, vol I (1-1054), Ediția a III-a, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1987, p. 425

16. Ioan G. Coman, *Patrologia*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1959, p. 291

17. Petru Ursache, *Sadovenizînd, sadovenizînd...*, Studiu stilistic şi estetic, Editura „Junimea", Iaşi, 1994, p. 93-128

18. Petre Vintilescu, lucr. cit., p. 104

19. Petre Vintilescu, lucr. cit., p. 241

20. Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Librairie Alphonse Picard, Paris, 1910, p. 13

21. Pr. Prof. N.C. Buzescu, *Teotokos şi hristologie în canoanele, stihirile, dogmaticile şi troparele Octoihului Mare*, în „Ortodoxia", 1977 (Anul XXIX), nr. 1, (Ianuarie-Martie), Bucureşti, p. 29

22. Gheorghe Ciobanu (Maria Ionescu şi Titus Moisescu), *Introducere* la *Izvoare ale muzicii româneşti*, IV, („Şcoala de la Putna"), Editura Muzicală, Bucureşti, 1981, p. 70

23. Gheorghe Ciobanu (Maria Ionescu şi Titus Moisescu), lucr. cit., p. 71

24. Adriana Şirli, *Contribuții ale muzicologiei româneşti actuale*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", Seria Teatru. Muzică. Cinematografie, 1975, (Tomul 22), p. 53

25. Adriana Şirli, *Kecragarii din manuscrisele Bibliotecii Academiei (secolele XVII-XIX)*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", Seria Teatru. Muzică. Cinematografie, 1976, (Tomul 23), p. 113 şi urm. şi *Manuscrise psaltice din veacul al XVIII-lea*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", Seria Teatru. Muzică. Cinematografie, 1977 (Tomul 24), p. 125

26. Titus Moisescu, *Creația muzicală românească de tradiție bizantină din secolele XV-XVI. Theodosie Zotica*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", Seria Teatru. Muzică. Cinematografie, 1992, (Tomul 39), p. 45

27. Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică,* Tipografia de muzică bisericească , Bucureşti, 1845, p. XXXIII

28. Gheorghe I. Ionescu, *Macarie Ieromonahul şi opera lui de românizare a cîntărilor psaltice,* în „Studii şi cercetări de istoria artei", Seria Teatru. Muzică. Cinematografie, 1991 (Tomul 38), p. 44

29. Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1985, p. 129

30. Titus Moisescu, lucr. cit., p. 141

Arhitectura religioasă

1. Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973, p. 11

2. Émile Male, *L'art religieux du XIII[e] siècle en France*, Septième édition, Paris, Librairie Armand Colin, 1931, p. 19

3. Pierre Vidal-Naquet, *Cavalerul negru. Forme de gîndire şi forme de societate în lumea greacă*. Traducere în româneşte de Zoe Petre. Bucureşti, Editura Eminescu, 1985, p. 109 şi urm.

4. Émile Male, lucr. cit., p. 1

5. Maurice Volberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'Art Française*, Tome I, Grenoble, „B. Arthaud", 1933, p. 23

6. George Henderson, *Goticul*, Traducere de Gabriel Gafița, Bucureşti, Editura „Meridiane", 1980, p. 161

7. Émile Male, lucr. cit., p. 23

8. Émile Male, lucr. cit., p. 25

9. Mihail Alpatov, *Istoria Artei*, I, *Arta lumii vechi şi a Evului Mediu*, Ediția a II-a, Editura „Meridiane", Bucureşti, 1967, p. 219

Experiența extatică

1. Nicolae Cabassila, *Tîlcuirea dumnezeieştii liturghii*, Traducere din greceşte de Ene Branişte, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1946, p. 26

2. Émile Male, *L'art religieux du XIII[e] siècle en France*, Septième édition, Librairie Armand Colin, Paris, 1931, p. 20

3. Petre Vintilescu, *Liturghierul explicat*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1972, 148

4. Petre Semen, *Învățătură despre sfînt şi sfințenie în cărțile Vechiului Testament*, Teză de doctorat, Iaşi, Editura Mitropoliei Moldovei şi Sucevei, 1993, p. 211

5. Petre Vintilescu, lucr. cit., p. 154

6. Preot Prof. dr. Ene Branişte, *Liturghia generală*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1985, p. 111

7. Petre Vintilescu, lucr. cit., p. 79-80

8. Preot Prof. dr. Ene Branişte, lucr. cit., p. 137

9. Petre Vintilescu, lucr. cit., p. 62

10. Petre Vintilescu, lucr. cit., p. 145

11. Petre Vintilescu, lucr. cit., p. 48

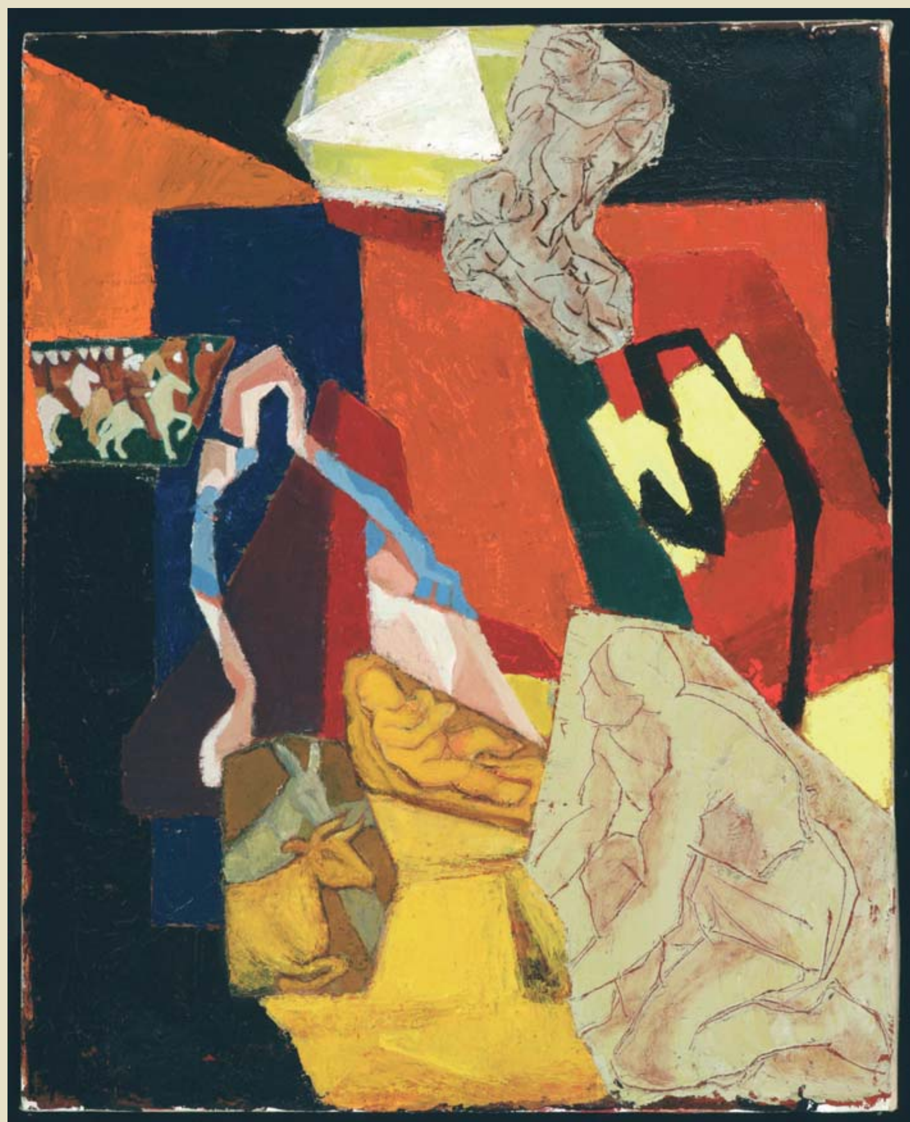
S U M A R



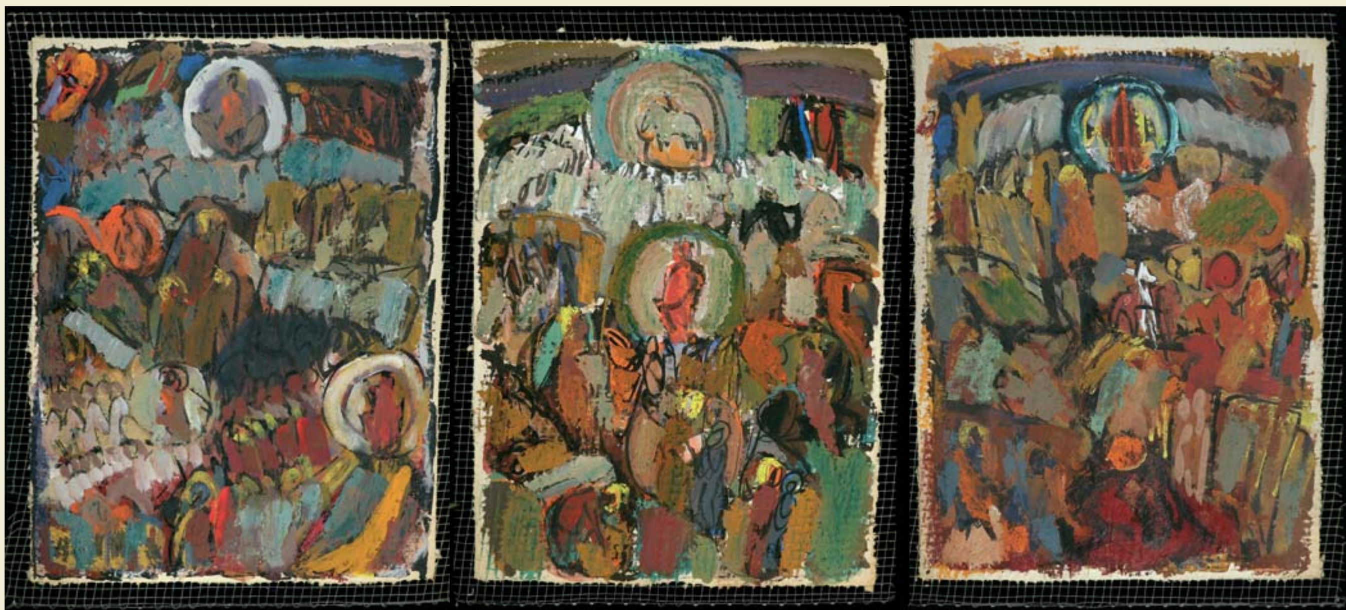
Compoziție (din seria Magilor)
ulei pe pânză, 91,5 x 71,1 cm, nedatat



Fuga în Egipt
colaj pe carton, 35,5 x 43,2 cm, nedatat



Naşterea Domnului
ulei pe pânză, 76,2 x 61,0 cm, c. 2002



Tripticul Apocalipsului
tehnică mixtă pe hârtie formată pe grilă metalică, fiecare panou 87,6 x 66 cm, c. 1998



Botezul Domnului
ulei pe pânză, 61 x 55,9 cm, nedatat



Intrarea în Ierusalim
ulei pe pânză, 55,9 x 61 cm, nedatat



Învierea lui Lazăr
tuş pe hârtie, 69,2 x 46,3 cm, nedatat



Coborârea în iad
tuş pe hârtie, 40,6 x 28 cm, nedatat


Petru Ursache, portret de Ștefan Arteni

Cartea este o grădină plină cu flori-cuvinte bogate în arome și înțelesuri înalte. Bucuria și încîntarea îl așteaptă pe acela care o deschide sau o descrie după puterea minții sale. Pasajul citat se repetă întocmai, la începutul unui Minei de la 1791, continuîndu-se astfel: „Obiceai au toți grădinarii cei prea iscusiți cînd înfloresc în grădinile sale ceale împărătești fl(o)ri, ei întru întîi dată culeg, fac mănunche și le duc la stăpînii lor, apoi la priiatenii lor cei preaiubiți, ca văzîndu-le să le mirosască și multă dulceață să priimească și ochilor vesălie să le pricinuiască, la cei ce vor vrea să le mirosască. Pentru ca nu numai ei adică grădinarii, singurii mirosindu-le și mireazma priimindu-le, ci și preaiubiții săi să-i împărtășească, ca inimile să-și îndulcească. Drept aceaia, fiind și eu ca unul dintre acei ce iubesc flori…" (Sursa citată, p. 495). Se fac aluzii, în mod evident, la grădina raiului, imagine model pentru credincioșii de pe pămînt, în raport cu care își cultivă sufletul, țarina și scrierea. Poate de aceea grădinarul de la curțile împărătești din basme și pisarul cancelariilor domnești treceau drept personaje privilegiate. Ei alegeau grîul de neghină, în culoare, miros, auz și cuvînt, adică încercau să găsească suport pentru dezvoltarea părții bune din om. Acest fapt ar trebui să dea serios de gîndire lumii contemporane căzută în stăpînirea unor prea îngrijorătoare orgolii necugetate, lesne stricătoare de pace sufletească și de înțelegere între semeni.

Petru Ursache


ISBN 9737572661
9789737572660

ISBN 978-973-757-266-0